

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
Санкт-Петербургский государственный университет

Кундрюкова Нэлли Сергеевна

ТЕЛО И ПЛОТЬ. ПРОБЛЕМЫ ТВОРЧЕСТВА БЕРЛИНДЕ ДЕ БРЁЙКЕРЕ

Выпускная квалификационная работа по направлению подготовки
50.04.01 «Искусства и гуманитарные науки»

Магистерская программа «Арт-критика. Искусствознание»

Научный руководитель:

Чечот Иван Дмитриевич,
кандидат искусствоведения, доцент,
Кафедра междисциплинарных исследований и практик
в области искусств

Санкт-Петербург
2018

Оглавление

Введение.....	3
Глава I. Возвращение тела. Тело в искусстве и науках с 1960-х годов	7
1.1. Тело в интеллектуальной мысли с 1960-х годов	7
1.2. Тело в современном искусстве	12
Глава II. Характеристика методов работы и воска как главного материала в творчестве Берлинде де Брейкере.....	20
2.1. Воск. История, свойства и значимость материала.....	20
2.2. Деформация и фрагментация тела как главные художественные приемы Берлинде де Брейкере	36
Глава III. Классификация творчества Берлинде де Брейкере	41
3.1. Феминистские произведения	41
3.2. Религиозные образы в произведениях Берлинде де Брейкере	50
3.3. «На полях Фландрии»: скульптуры лошадей	64
3.4. Метаморфозы.....	69
Заключение	75
Список литературы.....	78
Список иллюстраций.....	84
Приложение	87

Введение

Берлинде де Брейкере (род. 1964) – современная бельгийская художница, родившаяся, выросшая и ныне проживающая в городе Гент, Бельгия. Она считается одним из главных новаторов современной скульптуры из-за ее экспериментов с формой, работой с нетрадиционными скульптурными материалами, использования деформации и апелляции к человеческой телесности. Закончила Школу визуальных искусств святого Луки (*Sint-Lucas Visual Arts school*). Началом ее карьеры можно считать 1986 год, когда она впервые представила свои работы на групповой выставке в Генте, Бельгия. Ее первая персональная выставка состоялась в 1988 году в галерее Фреда Ланцберга в Брюсселе. По-настоящему известным широкой публике ее имя стало в 2003 году, когда она впервые представила свою скульптуру «*The Black Horse*» в Итальянском павильоне на 50-й Венецианской биеннале (к этому времени уже состоялось 93 групповых и 25 персональных выставок ее произведений). А в 2013 году на 55-й Венецианской биеннале она представила Бельгийский павильон, куратором которого по ее просьбе выступил Нобелевский лауреат по литературе Джон Максвелл Кутзее, с масштабной инсталляцией «*Cripplewood*». На настоящий момент состоялось свыше шестидесяти ее персональных выставок, а также около трехсот групповых. Ее работы выставлялись в таких влиятельных художественных институциях, как Стеделейкмузеум (Амстердам, Нидерланды), Музей Людвига (Германия), галерея Hauser&Wirth (Лондон, Великобритания, Нью-Йорк, США), Новый Музей (Нью-Йорк, США), МоМА (Нью-Йорк, США), центр Жоржа Помпиду (Париж, Франция), галерея Саатчи (Лондон, Великобритания), музей Метрополитен (Нью-Йорк, США).

Творчеству Берлинде де Брейкере посвящена одна и, на наш взгляд, не очень удачная монография 2014 года¹. В нее вошли два письма от директора музея SMAK в Генте Филиппа ван Катерена и писателя Джона Максвелла

¹ Alloa E., et al. *Berlinde de Bruyckere* / ed. by A. Mengoni, New Haven, CT: Mercatorfonds, 2014.

Кутзее, а также четыре эссе: профессора венецианского университета Iuav Анжелы Менгони, бельгийской писательницы Каролин Ламарш, куратора Нью-Йоркского Нового Музея Гэри Каррион-Мурайяри, а также профессора швейцарского университета Сент-Галлен Эммануэль Аллоа. К сожалению, эту монографию сложно назвать исчерпывающей, поскольку включенные в нее эссе не дают всестороннего представления о творчестве художницы; большинство из них излишне художественны и не очень содержательны.

Также произведениям Брейкере посвящены каталоги ее персональных выставок: неопубликованный каталог выставки в музее Сары Хилден в Тампере, Финляндия (2018)², «Berlinde de Bruyckere. The Embalmer» (2016)³, «Berlinde de Bruyckere: Suture» (2016)⁴, «Berlinde De Bruyckere: In the Flesh» (2013)⁵, «Cripplewood / Kreupelhout» (2013)⁶, «Berlinde De Bruyckere: Romeu, my deer» (2013)⁷, «Philippe Vandenberg, Berlinde De Bruyckere: Innocence is precisely: never to avoid the worst» (2013)⁸, «Berlinde De Bruyckere: Yara / The Wound» (2012), «Berlinde De Bruyckere: In the Woods There Were Chainsaws» (2010)⁹, «Berlinde de Bruyckere: Schmerzensmann» (2007)¹⁰, «De Bruyckere Berlinde: 2002-2004» (2005)¹¹, «Berlinde De Bruyckere: One 2002-2004» (2005)¹². Нам удалось ознакомиться только с неопубликованным каталогом 2018 года и каталогом «Philippe Vandenberg, Berlinde De Bruyckere» 2013 года. Первый

² Unpublished catalogue of Berlinde de Bruyckere's exhibition at Sara Hilden Museum, 2018.

Неопубликованный каталог был любезно предоставлен для ознакомления музеем Сары Хилден.

³ Sagmeister R., Coetzee J.M., Bruyckere B. Berlinde De Bruyckere: The Embalmer. Bregenz: Kunsthhaus Bregenz/Kunstraum Dornbirn, 2016. 160 p.

⁴ Bohler A., et. al. Berlinde de Bruyckere: Suture. Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2016. 160 p.

⁵ Trantow K., et al. Berlinde De Bruyckere: In the Flesh. Köln: Walther König, Köln, 2013. Bilingual edition. 160 p.

⁶ Coetzee J.M., Bruyckere B. de, Parret H. Cripplewood / Kreupelhout: 55th International Art Exhibition: The Venice Biennale. Brussels: Mercatorfonds, 2013. 128 p.

⁷ Lamarch C., Devriendt M. Berlinde De Bruyckere: Romeu, my deer. Milano: Skira, 2013. 120 p.

⁸ Bruyckere B., Littman B. Philippe Vandenberg. Berlinde De Bruyckere: Innocence is precisely: never to avoid the worst. Milano: Skira, 2013. 136 p.

⁹ Wieringa T. et al. Berlinde De Bruyckere: In the Woods There Were Chainsaws. Göttingen: Steidl Hauser & Wirth, 2010. 104 p.

¹⁰ Subotnick A. et al. Berlinde de Bruyckere: Schmerzensmann. Göttingen: Steidl Hauser & Wirth, 2007. 64 p.

¹¹ Szeemann H. De Bruyckere Berlinde: 2002-2004. Exhibitions International, 2005.

¹² Bruyckere B., Harald S., Baert B. Berlinde De Bruyckere: One 2002-2004. Prato: Gli Ori, 2005.

содержит ценные сведения о ее новых работах, которые хронологически вышли за рамки монографии 2014 года; второй же представляет собой каталог рисунков бельгийского художника Филиппа Ванденберга и Берлинде де Брейкере и сопровождается небольшим эссе Брейкере, в котором она кратко рассказывает об отобранных рисунках – своих и Филиппа Ванденберга.

Ценным источником информации о ее произведениях для нас стали ее многочисленные интервью, в которых она подробно делится историей создания многих работ, своими замыслами, взглядами на современную скульптуру и так далее¹³.

Актуальность данной работы состоит во всестороннем анализе творчества Берлинде де Брейкере как одного из самых интересных и ярких скульпторов современности, поскольку такового в изученной литературе на данный момент не существует.

Следовательно, **объектом** данного исследования является творчество Берлинде де Брейкере во всем его многообразии. А **предметом** исследования – тело и плоть, которые являются главными объектами изображения в ее произведениях.

Цель исследования заключается в демонстрации особого места, которое занимают тело и плоть в творчестве Брейкере. Она же определяет и **задачи**.

Во-первых, нам важно вписать творчество Берлинде де Брейкере в контекст современного искусства и интеллектуальной мысли и доказать, что ее сосредоточенность на теле, плоти и телесности являются следствием большой тенденции превращения тела с 1960-х годов в центральный объект интереса и изображения в искусстве, а также исследований и размышлений в различных областях науки: философии, социологии, антропологии и истории.

¹³ Например, Bozzi N. Berlinde De Bruyckere // Elephant. 2013. № 16. P. 94–103; Amy M. Universal Resonances: A Conversation with Berlinde de Bruyckere // Sculpture. 2007. 26 (2). P. 34–39; ACCA Melbourn. Sculpture: Berlinde De Bruyckere. Interview at ACCA: We are all Flesh // YouTube, 2012. URL: <https://youtu.be/ffzINEejOs0> (accessed 19.05.2018); Gnyp M. Berlinde de Bruyckere // Made in mind: myths and realities of the contemporary artist. Stockholm: Art and Theory, 2013. P. 43-51.

Здесь ключевыми являются для нас идеи Зигмунда Фрейда, антропологов Марселя Мосса и Ирвинга Гофмана, социологов Брайана Тернера и Артура Франка, историка и философа Мишеля Фуко, феминистских теоретиков, а также философов Мориса Мерло-Понти и Жана-Люка Нанси. Что касается изучения вопроса о месте тела в современном искусстве, то здесь главными источниками информации для нас стали две книги: «Искусство с 1900 года» Хэла Фостера и др.¹⁴ и «Тело в современном искусстве» Салли О'Райли¹⁵.

Во-вторых, нам важно проанализировать, каковы основные материалы, методы и приемы в работе Брейкере. Необходимо уделить особое внимание воску, поскольку он является главным материалом в ее творчестве. Воск – специфичный материал, находившийся до недавнего времени на периферии истории искусства во многом из-за его способности в высокой точности имитировать человеческое тело, что сделало его главным материалом для создания восковых фигур и анатомических моделей; он также широко использовался в различных культовых и религиозных практиках. Все эти коннотации крайне важны для понимания причин, почему Брейкере использует именно этот материал. В этой части мы во многом опираемся на труд «История воскового портрета» Юлиуса фон Шлоссера¹⁶. Также нам важно показать, что используемые приемы деформации и фрагментации тел у Брейкере соответствуют постмодернистским представлениям о теле.

В-третьих, необходимо осуществить классификацию произведений художницы, выделить их основные темы и характеристики, а также выстроить хронологию работы Берлинде де Брейкере с телом на протяжении всей ее карьеры.

Всем этим задачам соответствует деление данного исследования на главы и параграфы.

¹⁴ Фостер Х. и др. Искусство с 1900 года: Модернизм. Антимодернизм. Постмодернизм. Москва: Ад Маргинем Пресс, 2015. 816 с.

¹⁵ O'Reilly S. The Body in Contemporary Art. New York: Thames & Hudson, 2009. 224 p.

¹⁶ Schlosser J. von. Geschichte der Porträtbildnerei in Wachs: ein Versuch // Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses. Wien, Leipzig: Tempsky, Freytag, 1911. №29 (3). S. 171-258.

Глава I. Возвращение тела. Тело в искусстве и науках с 1960-х годов

Все произведения Берлинде де Брейкере – скульптуры, инсталляции и рисунки – апеллируют исключительно к телу и телесному опыту вне зависимости от изображенного объекта: будь то человек, животное, дерево или предметы, в которых тело как таковое отсутствует, но тем не менее подразумевается. Такая сосредоточенность художницы на теле – часть большой и важной тенденции, наблюдаемой со второй половины XX века. Тело становится важным понятием как для современных социально-гуманитарных наук (философии, социологии, антропологии и др.), так и для современного искусства. Поэтому стоит подробно остановиться на вопросе, чем такая тенденция обусловлена.

1.1. Тело в интеллектуальной мысли с 1960-х годов

Тело долгое время находилось на периферии интеллектуальной мысли во многом из-за картезианского дуализма, берущего свое начало в философии Рене Декарта, который выделил две отдельные субстанции – *res cogitans* и *res extensa*, мыслящую и протяженную, и отвел главную роль первой (разуму) посредством формулы: «мыслю, следовательно, существую». Тем самым Декарт заложил основу для рационализма, господствовавшего в философии и науках вплоть до конца XIX века.

Изобретение психоанализа Зигмундом Фрейдом стало важным шагом в преодолении этой парадигмы, так как было установлено, что человеческое поведение может быть обусловлено неосознанными мотивами, и бессознательное может проявлять себя через тело, что говорит о его неразрывной связи с психикой. Также крайне важным понятием для XX века стало «либидо» – сексуальное влечение, лежащее в основе психической жизни всякого человека и проявляющееся на телесном уровне; таким образом, с подачи Фрейда сексуальность стала рассматриваться как неотъемлемая

характеристика любого человека. Более того, психоанализ позволил увидеть мир культуры в совершенно новой оптике как «особую игру репрессируемых и освобождаемых желаний, как сферу борьбы инстинктов и слепых волей, как поле битвы Эроса и Танатоса»¹⁷, тем самым показав, что культура и, соответственно, искусство далеко не всегда подвластны логике, разуму и рациональности.

Другим важным событием в области изучения тела стало открытие техник тела французским антропологом Марселем Моссом в 1935 году¹⁸, обнаружившего, что в разных культурах и обществах люди по-разному используют свое тело, причем это во многом касается простых повседневных практик, связанных с походкой, плаванием, бегом, принятием пищи и так далее. Эти особенности свидетельствуют о том, что манера совершать простейшие движения неосознанно усваивается человеком и обусловлена средой, в которой он вырос. Поэтому открытие Мосса можно считать шагом в сторону критики концепции так называемого «естественного тела» (*essential body*). Также важной работой в этой области является книга 1959 г. «Представление себя другим в повседневной жизни» социолога Ирвинга Гофмана, где анализируется то, как человек репрезентирует себя в процессе социальной коммуникации, чтобы быть ее успешным участником, выбирая наиболее выгодные тактики поведения¹⁹.

Пожалуй, важнейшим автором, определившим поворот к телу в разных областях гуманитарного знания в 1960-х годах, стал Мишель Фуко. В своих трудах «История безумия в классическую эпоху» (1961), «Рождение клиники» (1963), «Надзирать и наказывать» (1975) и «История сексуальности» (1976-1984) французский философ и историк демонстрирует, как, начиная с эпохи Просвещения, биологическое тело человека становится главным объектом

¹⁷ Михель Д.В. Тело в западной культуре. Саратов: Научная книга, 2000. С. 6.

¹⁸ Мосс М. Техники тела // Общества. Обмен. Личность: труды по социальной антропологии / пер. с фр. А.Б. Гофмана, М.: КДУ, 2011. С. 304-326.

¹⁹ Goffman, E. The Presentation of Self in Everyday Life. Garden City (NY): Doubleday & co. 1959. 259 p.

контроля со стороны власти. Фуко выделяет техники контроля индивидуального тела и «тела» населения, получившие название биовласти, которая нацелена на то, чтобы общество состояло из эффективных тел. Власть следит за здоровьем и рождаемостью, исключает и маргинализирует нежелательных индивидов (например, душевнобольных и преступников), контролирует сексуальность, создает механизмы для самодисциплины и так далее.

Социолог Брайан Тернер, говоря об инициированном Фуко сдвиге парадигмы в гуманитарных науках, отмечает, что произошло преодоление картезианского предпочтения *cogito*, и тело стало центром современного дискурса²⁰. В свою очередь Тернер, определяющий себя как ученика Фуко, положил начало социологии тела, написав в 1984 году книгу «Тело и общество».

Другим мощным движением в интеллектуальной мысли последней трети XX века стала феминистская теория, охватившая различные сферы науки: антропологию, социологию, философию, психоанализ, эстетику, историю искусства и др. Взяв на вооружение дискурс власти Фуко, представительницы этой теории стали анализировать, как конструируется и контролируется женское тело, шире – сексуальность и гендер как таковой. Феминистская теория критикует представление о биологической обусловленности гендерной идентичности и доказывает, что тело и гендер есть ни что иное как социальный конструкт и что они являются объектами контроля и регулирования со стороны власти. Автор «Истории тела» Жан-Жак Куртин связывает появление этой теории с тем, что в это время репрессируемому телу отводится главная роль в протестах против «засилья культурной, политической и социальной иерархий, наследуемых из прошлого», против притеснения сексуальных и расовых меньшинств, а также против ограничения репродуктивных прав женщин²¹.

²⁰ Turner, B.S. The Body and Society. 3rd ed. Padstow, Cornwall: TJ International Ltd, 2008. P. 48.

²¹ История тела. Том 3. Перемена взгляда: XX век. / ред. А. Корбен, Ж.-Ж. Куртин, Ж. Вигарелло, перевод А. Гордеевой. М.: Новое литературное обозрение, 2016. С. 6.

Важным показателем поворота к телу в современных науках стала статья социолога Артура Франка с говорящим названием «Возвращение тела» (1990), причиной написания которой стало колоссальное количество книг, посвященных проблематике тела, вышедших за предыдущее десятилетие. Статья представляет собой обзор, который автор разбил на четыре части: медикализированное тело, сексуальное тело, дисциплинированное тело и говорящее тело. Эти категории он связал с возможностью тела быть здоровым или больным, сексуальным и эксплуатируемым, трудиться и подчиняться регулированию труда и рефлексировать о себе ²². Статья Франка свидетельствует, о том, что уже около 1980-х годов тело стало центральным объектом изучения специалистов из разных областей науки, и эта тенденция сохраняется по сей день.

Крайне влиятельной для современной тело-ориентированной мысли стала феноменология тела Мориса Мерло-Понти, которую он разрабатывал в «Феноменологии восприятия» (1945) и «Видимом и невидимом» (1964). В «Знаках» 1960 года он пишет:

«Наше столетие стерло границу между телом и духом и признало, что человеческая жизнь, будучи от начала и до конца и духовной и телесной, всегда опирается на тело и всегда, даже в самых плотских своих проявлениях, питает неослабевающий интерес к межличностным связям. Для многих мыслителей конца XIX века человеческое тело было куском особого вещества – материи, соединением отдельных механизмов. XX век восстановил и углубил понятие плоти, то есть одушевленного тела»²³.

Мерло-Понти отстаивает мысль о том, что нельзя разделять тело и дух, так как дух – другая сторона тела, он «прочно внедрен в тело, поставлен в нем на якорь»²⁴, иначе говоря, дух отелеснен, а тело – одушевлено. Философ

²² Frank, A.W. Bringing Bodies Back in: A Decade Review // Theory, Culture & Society, 1990. vol. 7. P. 134.

²³ Мерло-Понти М. Знаки / пер. с фр. И.С. Вдовиной, М.: Искусство, 2001. С. 261.

²⁴ Merleau-Ponty, M. The Visible and the Invisible / ed. by C. Lefort. Evanston: Northwestern University Press, 1968. P. 259.

называет тело «осью мира»²⁵, подчеркивая, что только через собственное тело становится возможным формирование понятия об окружающем мире, пространстве и времени: «Не обладай я телом, пространство для меня не существовало бы»²⁶. Для Мерло-Понти важно понятие собственного живого тела, которое не может являться для человека объектом, но которое выступает как основа для сознания и реализует конкретное телесное бытие²⁷. В «Феноменологии восприятия» он пишет: «Но я — не перед моим телом, я — в моем теле или, точнее, я есть мое тело»²⁸. Таким образом, философ вводит важное для постмодернистской мысли понятие телесности, которая позволяет преодолеть понимание субъекта как трансцендентального и выступает «интегральной характеристикой экзистенциального опыта человека»²⁹.

Г.Л. Тульчинский, анализируя культуру постмодерна, отмечает, что рационализм и логоцентризм в ней потерпели крах, и вводит понятие телоцентризма – новой парадигмы, характеризующейся переходом «от слова к телу, от интеллектуальности и духовности к телесности, от вербальности к зрительному образу, от рациональности к "новой архаике", когда в центре ментальности и дискурса оказывается тело, плоть»³⁰. Это крайне точная формулировка, характеризующая повышенное внимание к телу со стороны различных областей современной науки. Исследователи, вооружившись инструментарием, предложенным психоанализом, (пост)структурализмом, феминизмом и др., поставили тело в центр своего внимания, подвергли его деконструкции и продемонстрировали, что тело больше не может рассматриваться как некая естественная и неизменная сущность. Хотя тело и обусловлено биологией, но будучи включенным в общество, оно становится

²⁵ Мерло-Понти М. Феноменология восприятия / Пер. с фр. под ред. И.С. Вдовиной, С.Л. Фокина. М.: Ювента Наука, 1999. С. 119.

²⁶ Там же. С. 142.

²⁷ Соколова Л.Ю. Феноменологическая концепция М. Мерло-Понти // История философии, культура и мировоззрение. СПб : Санкт-Петербургское философское общество, 2000. №3. С. 164-170.

²⁸ Мерло-Понти М. Феноменология восприятия. Цит. соч. С. 200.

²⁹ Некрасова Н. А. И др. Тематический философский словарь. Москва : МИИТ, 2009. С. 130.

³⁰ Тульчинский Г.Л. Телоцентризм // Проективный философский словарь: Новые термины и понятия / под ред. Г.Л. Тульчинского, М.Н.Эпштейна. СПб: Алетейя, 2003. С. 403.

культурным явлением, полем, на котором разворачивается проблематика расовой, социальной и сексуальной идентичности, и от начала и до конца своего существования оно является объектом влияния разных дискурсов власти, как это впервые показал Фуко.

Более того, современное тело стало «прозрачным» как никогда благодаря научным достижениям и изобретениям, которые позволили заглянуть в его самые потаенные части, изучить работу мозга, проникнуть в тайны генетического кода, сделать обыденностью трансплантацию органов, установку искусственных протезов и так далее. Все это способствовало появлению разговоров о пост- и трансгуманизме, умножению вопросов о том, что делает человека человеком и где находятся границы его «я». Показателен пример современного французского философа Жана-Люка Нанси, изложившего в 1992 году свои размышления о теле в книге «*Corpus*» после перенесенной им пересадки сердца. Еще никогда вопрос о теле не стоял так остро, и, как пишет Д.В. Михель, «наблюдаемый сдвиг в современной критической теории практически по всему ее полю означает лишь то, что на нынешнем этапе ее развития проблеме тела отводится ведущая роль»³¹.

1.2. Тело в современном искусстве

На протяжении многих столетий тело было главным объектом изображения в искусстве: оно присутствовало в живописных и скульптурных изображениях на мифологические, религиозные и исторические сюжеты и фигурировало в портретах. Однако в искусстве модернизма был запущен процесс, названный испанским мыслителем Хосе Ортега-и-Гассетом дегуманизацией искусства³², вследствие которого человеческое тело утратило свою целостность, распалось на фрагменты, деформировалось или попросту

³¹ Михель Д.В. Указ. соч. С. 12.

³² Ортега-и-Гассет Х. «Дегуманизация искусства» и другие работы. М: Радуга, 1991. С. 500-518.

исчезло, и кульминацией этого процесса стало установление гегемонии минимализма в 60-х годах XX века³³.

Тем не менее уже в рамках постминимализма наблюдается отказ от строгих геометрических форм и процесс возвращения телесности через органические формы в скульптурах таких художников, как Ричард Серра, Брюс Науман и в особенности Ева Хессе, чьи произведения также относят к раннефеминистскому искусству³⁴.

Самую большую роль в возвращении тела сыграло феминистское искусство, в котором эхом отразилась вторая волна феминистского движения, провозгласившая, что «личное – это политическое», то есть что все области жизни женщины – семья, сексуальность, репродуктивность, внешний вид и прочее – находятся под незримым контролем со стороны власти. Таким образом, феминистские художницы впервые заговорили о политических и социальных вопросах посредством искусства; в их работах получили отражение вышеупомянутые анти-эссенциалистские критические теории, утверждающие, что тело – продукт культуры и политик идентичности. Феминистские художницы используют тело для рефлексии о своей гендерной идентичности, месте женщины в искусстве, вопросе о существовании специфического «женского» искусства, разных видах контроля над женским телом, конструировании понятия женственности, образах женщин и женского тела в литературе, искусстве и кино и так далее. Женское тело, которое ранее в искусстве было лишь молчаливым объектом мужского взгляда³⁵, было превращено художницами в активный субъект, через который стало возможным говорить о своем опыте и деконструировать классический женский образ через демонстрацию реального, не идеализированного тела.

³³ Фостер Х., Краусс Р., Буа И.-А. и др. Искусство с 1900 года: Модернизм. Антимодернизм. Постмодернизм. М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. С. 578.

³⁴ Там же. С. 546.

³⁵ *Male gaze* – важный термин в феминистской теории, который был впервые предложен Лорой Малви в 1975 году. См. Mulvey, L. Visual Pleasure and Narrative Cinema // *Film Theory and Criticism: Introductory Readings* / ed. by L. Brandy and M. Cohen. New York: Oxford UP, 1999. P. 833–44.

Помимо классических медиа художницы стали использовать собственные тела: эта практика получила название боди-арта, определяемого как перформативное искусство, в котором тело выступает одновременно в качестве субъекта и объекта изображения³⁶. Первой художницей, работающей с этой формой искусства, стала Кароли Шнееман, которая в своих ранних работах во многом опиралась на идеи феноменологии восприятия и исследовала «образную ценность плоти как материала»³⁷. Затем она перешла к работе с «эротическим, сексуальным, желаемым и желающим»³⁸ телом, тем самым утверждая женское тело как активный сексуальный субъект. В той же ключе работали и такие выдающиеся представительницы боди-арта, как Вали Экспорт и Анни Спринкл, называющая себя «секс-революционером и активистом удовольствия»³⁹. Другие ранние представители боди-арта, например, Вито Аккончи и Крис Берден, использовали тело для исследования собственных телесных пределов и этических пределов искусства. Вхождение тела в искусство в качестве непосредственного субъекта крайне значительно, поскольку боди-арт позволил художникам наиболее эффективно исследовать собственную телесность, уязвимость плоти, границы тела и своего «я».

Метод исследования проблематики гендера посредством работы с телом заимствовали у феминисток художники, критикующие традиционное бинарное гендерное деление и признание гетеросексуальности как единственной приемлемой формы сексуальности. Одним из первых таких художников был Джон Кирби, создававший автопортреты в женской одежде, что, конечно, не может не напомнить об альтер-эго Марсея Дюшана по имени Рроза Селяви, который уже в 1920-е годы работал с темой гендерной перформативности, чья теория была разработана Джудит Батлер в знаменитой книге «Гендерная тревога» 1990 года, где она рассказывает, что мужественность и женственность – это политический конструкт, роли,

³⁶ История искусства с 1900 года. С. 609.

³⁷ Там же. С. 610.

³⁸ Там же.

³⁹ O'Reilly S. The Body in Contemporary Art. New York: Thames & Hudson, 2009. P. 22.

которые ежедневно «разыгрываются» людьми в соответствии с их принадлежностью к тому или иному полу. О другой проблеме – проблеме замалчивания и подавления гомосексуальности политическими властями художники особенно громко заговорили в период эпидемии СПИДа, используя искусство как инструмент борьбы за право быть видимыми и право на жизнь.

Отдельно стоит упомянуть художниц, которые критиковали репрезентацию женщин в визуальных искусствах и массмедиа в качестве идеализированных тел, объектов желания и наслаждения. Например, в первой серии «Кадры из фильмов без названия» конца 1970-х годов Синди Шерман использовала собственное тело для создания ряда автопортретов в образе разных типажей женских героинь из второсортных фильмов, тем самым обретая над ними власть и одновременно демонстрируя их искусственность. Барбара Крюгер в свою очередь использовала готовые изображения из популярной культуры, создавая критический смысловой зазор посредством наложения на них хлестких надписей, что позволило подтолкнуть зрителя к анализу властных структур, лежащих в основе этих изображений вместо их пассивного потребления. Сюда же можно отнести радикальное творчество художницы Мирель Порте, более известной под псевдонимом Орлан, чьим самым известным проектом стали многочисленные перенесенные пластические операции, сделанные с целью соответствовать идеалу женской красоты, представленному в произведениях великих художников, из которых она заимствовала формы и пропорции разных частей лица, превратив таким образом свое тело в инструмент критики нереалистичных стандартов красоты, с которыми женщины сталкиваются на протяжении всей своей жизни.

Проект Орлан одновременно можно отнести и к проблеме медицинского вмешательства в тело человека, что стало темой для рефлексии множества других художников последней пары десятилетий. В ходе проекта, исследующего новые возможности улучшения человеческого тела, художник Стеларк прошел через пересадку третьего уха на предплечье, тем самым внеся

свой вклад в размышления современного искусства о трансгуманизме. Бельгиец Вим Дельвуа в ряде своих работ использовал рентген, чтобы запечатлеть людей в моменты их интимной близости, что выглядит иронично, поскольку рентген не дает никакого представления о том, что испытывают люди в этот момент, хотя и делает тела максимально прозрачными для взгляда. В «Функциональном портрете» Марта де Менезес создала портрет историка искусства посредством полученных с МРТ изображений его мозга в процессе созерцания живописи. Эти работы демонстрируют, что пусть сканирование человеческого тела и дает представление о его внутреннем устройстве, но его психоэмоциональное состояние в процессе получения удовольствия от физического контакта или эстетического восприятия в таком случае полностью ускользает, что еще раз возвращает к вопросу о сложнейшей связи тела и сознания человека.

Ряд других художников использует человеческую фигуру, чтобы критически представить ее как «культурно обусловленную репрезентацию, следующую определенным историческим и социальным условиям»⁴⁰. В скульптурах таких художников, как Катарина Фрич, Томас Шютте, Мартин Хонерт, Джон Миллер и др. объектом изображения выступает не столько тело как рефлексия о телесном и экзистенциальном опыте бытия, сколько условности и клише его изображения, поэтому такие скульптуры (как правило, в натуральную величину) нередко наводят на мысли о китче, и прецеденты подобных произведений можно увидеть уже в поп-арте⁴¹.

Другие художники, наоборот, работают с фрагментированным и деформированным телом, разрабатывая модель искусства как «переживания травмы»⁴². В книге «Возвращение реального» Хэл Фостер обозначает поворот современного искусства и теории к действительным телам и пишет, что «для

⁴⁰ Curtis P., Herbert M., et al. The Human Factor: The Figure in Contemporary Sculpture. London: Hayward Publishing, 2014. P. 9.

⁴¹ Там же.

⁴² История искусства с 1900 года. С. 689.

многих в современной культуре правда кроется в травмированном или ничтожном субъекте, в больном или поврежденном теле»⁴³. Например, художница Кики Смит использует в своих произведениях слепки с частей тела или внутренних органов, телесные жидкости. Искусство Смит чаще всего говорит о теле, переживающем утрату, о чем свидетельствуют ее скульптуры, изображающие фигуры, за которыми тянется след из вываливающихся внутренностей, об опыте материнства, о женском теле, уязвимом и погруженным в скорбь. Сюрреалистичные и меланхоличные скульптуры фрагментированных тел гомосексуалиста Роберта Гобера наводят на размышления, во-первых, о природе сексуальности и, во-вторых, о скорби и утрате, которые преследовали квир-сообщество во время эпидемии СПИДа, унесшей жизни многих его представителей. Произведения Берлинде де Брейкере ближе всего именно к этой категории, так как она тоже использует прием фрагментации и деформации тела; через свои произведения художница говорит о человеческой доле (*human condition*), хрупкости и недолговечности жизни, принятии идеи смертности, универсальности опыта телесности.

Таким образом, с последней трети XX столетия наблюдается возвращение тела в искусство. Как пишет Салли О'Райли, «после холодного отчуждения, которое сохранялось в модернизме и даже после него, естественное и уязвимое тело теперь стало средством выражения формальных и эстетических запросов»⁴⁴. А.В. Рыков, анализируя поворот к фигуративности в английском искусстве, связывает его с эстетикой Питера Фаллера, утверждающего, что искусство связано преимущественно с «жизнью тела», так как оно предполагает «более непосредственный контакт с окружающей действительностью», и поскольку оно во все эпохи создается человеком, обладающим телом и спектром эмоций, то оно является универсальным и

⁴³ Foster, H. The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century. October Book. Cambridge (Mass.), London: The MIT Press, 1996. P. 166.

⁴⁴ O'Reilly S. Op. cit. P. 8.

понятным каждому⁴⁵. Представители «Лондонской школы» – термин, придуманный Рональдом Китаем – инициировали возврат искусства к «проблеме человека, дисгармонии человеческого существования»⁴⁶. Поэтому особенно показательной и знаковой является выставка под названием «Человеческая плоть», организованная Китаем в 1976 году⁴⁷. Если эта выставка демонстрировала возвращение телесности в живописи, то другая выставка «*The Uncanny*» Майкла Келли 1993 года стала крупнейшим событием, обозначившим возвращение фигуративной скульптуры с конца 1960-х годов. Тело в современном искусстве перестало быть «просто телом», идеализированным, эстетическим объектом: теперь как для ученых, так и для художников оно стало объектом исследования вопросов идентичности, сексуальности, власти, неравенства, уязвимости, смертности, границ тела и человеческого «я», влияния прогресса и, в конечном счете, вопроса о том, что значит быть человеком.

Вдобавок тело в искусстве встало на место слова, – то, чему Г.Л. Тульчинский дал определение «телоцентризм». Трагический опыт XX века показал, что слово утратило свою силу, что оно неспособно обозначить проявления абсолютного зла, а также неспособно говорить о грядущем, представлять его. Здесь имеется в виду то, что Деррида обозначает как «ожидание без горизонта ожидания»⁴⁸. Слово беспомощно и перед телом, свидетельство о чем можно найти у Жана-Люка Нанси: «Я хотел написать, прежде всего, о невозможности писать о теле»⁴⁹. Это еще одна причина, почему тело стало «привилегированным объектом изображения»⁵⁰ в современном искусстве: оно говорит со зрителем прямо, непосредственно,

⁴⁵ Рыков А.В. Современное искусство и эстетика неоконсерватизма. Лондонская школа // Вестник Санкт-Петербургского университета. 2015. № 2. С. 81.

⁴⁶ Там же.

⁴⁷ Там же. С. 84.

⁴⁸ Koenot J. When the Body Speaks Louder Than Words // *Fluid Flesh: The Body, Religion and the Visual Arts*. Leuven University Press, 2009. Vol. 8. P. 11.

⁴⁹ Нанси Ж.-Л. *Corpus* / пер. Е. Петровской, Е. Гальцевой, М.: Ad Marginem, 1999. С. 218.

⁵⁰ Koenot J. Op. cit. P. 15.

телесно, ускользая от дискурса. Прекрасной иллюстрацией этому служит письмо к Берлинде де Брейкере Филиппа ван Катерена, директора музея современного искусства SMAK в Генте, где он пишет: «Каждая физическая встреча с вашими работами лишает меня слов; на фоне их насыщенной образности слова и предложения низводятся до бессмысленного шума»⁵¹.

⁵¹ Cauteren, P.V.. Letter to Berlinde de Bruyckere // Berlinde de Bruyckere. New Haven, CT: Mercatorfonds, 2014. P. 11.

Глава II. Характеристика методов работы и воска как главного материала в творчестве Берлинде де Брейкере

2.1. Воск. История, свойства и значимость материала

Отвечая на вопрос, почему художница начала работать с воском, Берлинде де Брейкере говорит: «Я хотела создать иллюзию кожи или плоти»⁵². Среди других материалов, которые она использует в своих скульптурах – текстиль, железо, лошадиные шкуры, дерево, эпоксидная смола – именно воск занимает центральное место.

В начале 1990-х годов Брейкере начала создавать «женщин в одеялах» (*blanket women*) – фигуры, с головой закутанные в одеяла, как будто ставшие непроницаемой преградой между живым человеком и окружающим миром, его защитой и убежищем (рис.1). Скульптуры были навеяны образами беженцев из Руанды, фотографии которых наводнили тогда средства массовой информации⁵³. Единственная видимая часть тел этих фигур – голые ноги, которые поначалу художница делала из гипса. Но Брейкере хотелось, чтобы ноги создавали иллюзию живого тела, а гипс не подходил для этой задачи. Художница обратилась за помощью в музей мадам Тюссо и получила отказ⁵⁴. Тогда она начала разрабатывать собственную технологию, и в течение двух лет она экспериментировала с разными видами воска, парафина, высчитывала необходимые пропорции смягчителей и затвердителей, пробовала различные пигменты и красители для достижения нужных ей цветовых эффектов. В 1996 году Брейкере удалось создать рабочий метод работы с воском. Заключается он в следующем: силиконовые формы, снятые с тела, она покрывает тонкими слоями подкрашенного воска, по принципу один слой – один цвет, и количество слоев может быть свыше двадцати. Такая техника напоминает

⁵² Szita J. Wax Poetic // Frame. September-October 2013. № 94. P. 221.

⁵³ Amy M. Universal Resonances: A Conversation with Berlinde de Bruyckere // Sculpture. 2007. Vol. 26. № 2. P. 36.

⁵⁴ Szita. Op.cit. P. 221.

работу акварелью, так как слои горячего воска тают и смешиваются друг с другом, а сквозь самый верхний слой просвечивают все предыдущие. Работать художнице приходится вслепую, начиная с наружного слоя и заканчивая внутренним, поэтому итоговый результат всегда получается непредсказуемым. Благодаря множеству полупрозрачных восковых слоев розового, зеленого, голубого, красного и желтого цветов Брейкере удается создать впечатление живой кожи и плоти, пронизанной артериями, венами и капиллярами, обладающей несовершенствами и неровностями, хрупкой и уязвимой, подверженной повреждениям от ударов, падений и ранений, способной краснеть и бледнеть, покрываться шрамами, воспаляться, бугриться и кровоточить.

Но почему Брейкере выбрала именно воск? Когда художница говорит о простоте работы с этим материалом – «он очень отзывчивый, податливый и легко поддается изменениям»⁵⁵, – то она говорит лишь о его пластичности, умалчивая о том, что он довольно быстро застывает и становится хрупким, его легко повредить⁵⁶, из-за чего из него сложно создавать большие формы; воск также очень чувствителен к перепадам температур и, в конечном счете, недолговечен. Существует множество современных синтетических материалов, которые обладают более выгодными характеристиками, однако Брейкере использует лишь эпоксидную смолу для укрепления воскового слоя изнутри перед тем, как поместить в восковую оболочку металлический каркас. Следовательно, можно предположить, что воск важен для Брейкере также и по неким другим причинам.

Воск – один из старейших материалов в истории искусства, но в иерархии материалов он занимает невысокое положение. В истории

⁵⁵ Ibid.

⁵⁶ В одном из своих интервью Брейкере упоминает случай, когда во время пробного перформанса в ее мастерской танцор Ромеу Руна разбил скульптуру, предназначенную для отправки на выставку в Цюрих. Kapeller H. Featurefilm: Berlinde De Bruyckere. Kunsthau Bregenz, Kunstraum Dornbirn // Vimeo. 2015. URL: <https://vimeo.com/129078393> (accessed 27.04.2018).

искусства воск – невидимый слуга, вспомогательный материал: из него изготавливали модели для будущих скульптур, его добавляли как связующее вещество в краски, им покрывали мраморные скульптуры для последующего раскрашивания, его использовали в технике литья скульптуры *cire perdue* (фр. «с утраченным воском») и так далее⁵⁷. Мягкий воск – идеальный материал для оттисков и печатей, хранящий следы любых соприкосновений с его поверхностью, и существует множество метафор, которые обыгрывают это свойство. Например, в «Божественной комедии» Данте пишет: «В ее чертах ответ ее смиренный, / "Esse ancilla Dei", был ясней, / Чем в мягком воске образ впечатленный»⁵⁸. В этом же тексте встречается сравнение воска с работой памяти: «Как оттиск в воске или глине, / Который принял неизменный вид, / Мой разум вашу речь хранит отныне»⁵⁹.

Такая способность воска без погрешностей запечатлевать соприкасающиеся с ним поверхности сделала его предпочитаемым материалом для изготовления посмертных масок с глиняных слепков, о чем упоминает Полибий во «Всеобщей истории» (II в. до н.э.): «После погребения... римляне выставляют изображение покойника, заключенное в небольшой деревянный киот в его доме на самом видном месте. Изображение представляет собой маску, точно воспроизводящую цвет кожи и черты покойника»⁶⁰. Вдобавок в «Естествознании» I в. н.э. Плиний Старший рассказывает о более сложной технике получения восковых масок с живых лиц для портретов и приписывает ее изобретение Лисистрату, брату скульптора Лисиппа, во второй половине IV в. до н.э.⁶¹

⁵⁷ Виппер Б.Р. Введение в историческое изучение искусства. М.: Изобразительное искусство, 1985. С. 98-101.

⁵⁸ Данте Алигьери. Божественная комедия / пер. с ит. М.Л. Лозинского. М.: АСТ Москва, 2009. С. 246.

⁵⁹ Там же. С. 362.

⁶⁰ Полибий. Всеобщая история в сорока книгах / пер. с греч. Ф.Г. Мищенко. М., 1895. С. 53.

⁶¹ Плиний Старший. Естествознание: об искусстве / пер. с лат. А.Г. Тароняна. М.: Ладомир, 1994. С. 109.

В Риме воск также применялся для изготовления эффигий⁶² – в данном случае полноразмерных скульптур усопших императоров, использовавшихся во время погребальных церемоний. Первым на эту традицию, существовавшую в Риме вплоть до III века⁶³, обратил внимание австрийский историк искусства, представитель Венской школы искусствознания Юлиус фон Шлоссер в своей работе «История воскового портрета» (1911)⁶⁴ – первом и единственном подробном исследовании, посвященном этой теме. Он приводит немногие примеры, которые встречаются в текстах римских авторов – Аппиана о похоронах Цезаря, Диона Кассия о похоронах Августа и Петринакса, Геродиана о похоронах Септимия Севера. В каждом из них упоминается использование восковых фигур. Их называли *imago* – портретными изображениями, и, как пишет немецкий историк искусства Ханс Бельтинг в книге «Образ и культ», так как они представляли ту или иную личность, то с ними и обращались как с личностью и почитали как культовый образ⁶⁵.

Согласно Аппиану, тело Цезаря было скрыто внутри погребальной повозки, а на траурном ложе находилась его восковая фигура, на которой были продублированы все двадцать три раны, нанесенные императору⁶⁶. Дион Кассий описывает аналогичную ситуацию с Августом: тело императора было спрятано от глаз, на ложе была помещена эффигия, облаченная в парадную одежду⁶⁷. Более подробно римский историк описывает похороны Пертинакса, о котором известно, что он был убит в результате мятежа преторианцами, и его торжественная церемония

⁶² «Эффигия (лат. effigies) – слово с широким кругом значений: портрет, скульптурное изображение, кукла, подобие, призрак, тень умершего». Определение взято из книги Степанов А.В. Искусство эпохи Возрождения: Италия. XIV-XV века. СПб, 2003. С. 68.

⁶³ Куликова Е.В. Восковые фигуры императоров в церемонии апофеоза // Проблемы истории, филологии, культуры. 2008. № 22. С. 45.

⁶⁴ Schlosser, J.v. Geschichte Der Porträtbildnerie in Wachs: Ein Versuch. Jahrbuch Der Kunsthistorischen Sammlungen Des Allerhöchsten Kaiserhauses. № 29. Wien, Leipzig, 1911. S. 171-258.

⁶⁵ Бельтинг Х. Образ и культ : История образа до эпохи искусства / Х. Бельтинг, пер. с нем. К.А. Пиганович, М.: Прогресс-Традиция, 2002. С. 11.

⁶⁶ Schlosser J.v. Op. cit. S. 180.

⁶⁷ Ibid.

погребения, на которой присутствовал сам автор, состоялась много позднее с участием одной его эффигии, без тела: «На роскошном ложе покоилось восковое изображение Пертинакса, облаченное в триумфальные одежды; и юноша отгонял мух от него павлиньими перьями, как если бы это был в действительности спящий человек»⁶⁸. Также большой интерес представляет погребальная церемония Септимия Севера, описанная Геродианом. Автор рассказывает, что ритуал причисления к лику богов умершего императора называют апофеозом, и проходит он в два этапа, *in corpore* и *in effigie*: сначала хоронят тело, а затем создают восковую фигуру, которая на протяжении нескольких дней лежит на траурном ложе. Эффигия Септимия Севера находилась при входе во дворец «на виду у всех, бледная, словно больной человек»⁶⁹. Это длилось семь дней, и на протяжении этого времени к «больному» приходил врач и отмечал его ухудшающееся состояние, а затем, когда становилось ясно, что тот «умер», ложе относили на Форум. К сожалению, не существует достаточно сведений, чтобы понять, существовала ли унифицированная процедура погребального ритуала, но известно, что в конце восковые эффигии императоров сжигались, и «кремация на данном этапе носила уже чисто ритуальный характер, как, впрочем, и вся публичная часть похорон являла собой грандиозный символический спектакль, содержанием которого было обожествление покойного императора»⁷⁰.

Также полагают, что в Риме существовал особый тип похорон – *funus imaginarium* («погребение образа»), проводившийся, когда тело отсутствовало, если, например, человек умер далеко, или тело было погребено без проведения должных торжественных церемоний, как в случае с Пертинаксом⁷¹. Известно также проведение *funus imaginarium* по закону о

⁶⁸ Ibid. S. 181.

⁶⁹ Ibid. S. 182.

⁷⁰ Куликова Е.В. Восковые фигуры ... С. 42.

⁷¹ Там же. С. 43.

погребении II века в случае, если хозяин не выдавал тело раба, состоявшего в коллегии⁷². Тогда в похоронах вместо тела умершего использовали его восковую копию, и, скорее всего, она не обладала портретным сходством из-за невозможности снять посмертную маску, но важен сам факт замещения отсутствующего тела его восковым субститутом.

Ю. фон Шлоссер также был первым, кто обнаружил сходство в использовании восковых изображений в императорских похоронах в Риме и восковых (а также деревянных и кожаных) эффигий в церемонии погребения западноевропейских монархов XIV-XVII веков⁷³. Известно, что в Англии манекен впервые использовали при похоронах Эдуарда II в 1327 году, во Франции – при похоронах Карла VI в 1422 году⁷⁴. Так же, как и в Риме, похороны монархов проходили в два этапа: сначала хоронилось тело, а затем – его изображение. Здесь восковая фигура короля символизирует его политическое тело, которое бессмертно и не подвержено тлению, и, следовательно, обеспечивает непрерывность королевской власти даже в периоды междуцарствия: «Король есть имя вечности, которое будет существовать всегда в качестве главы и правителя народа, – столь же долго, сколь будет существовать народ...; и в этом имени *король не умирает никогда* (курсив мой. – Н.К.)»⁷⁵. Во Франции погребальная скульптура перестала использоваться уже в конце XVII века, а в Англии – в начале XVIII века.

Исследование Ю. фон Шлоссера является продолжением эссе Аби Варбурга «Искусство портрета и флорентийского общества» 1902 года, в

⁷² Гинзбург К. Репрезентация: слово, идея, вещь // НЛЮ. 1998. № 33. URL: <http://philosophystorm.org/article/karlo-ginzburg-reprezentatsiya-slovo-ideya-veshch> (дата доступа 18.04.2018).

⁷³ Было ли это заимствованием из римской традиции или же самостоятельной находкой – вопрос, не находящий однозначного ответа у исследователей. К примеру, Ю. фон Шлоссер считает, что имело место возрождение римского ритуала, в то время как Ральф Е. Гизи придерживается противоположного мнения. См. Schlosser, J.v. Geschichte Der Porträtbildnerei in Wachs, 1911; Giesey R.E. The Royal Funeral Ceremony in Renaissance France. Geneve, 1960.

⁷⁴ Schlosser J.v. Op. cit. S. 200.

⁷⁵ Канторович Э.Х. Два тела короля: исследование по средневековой политической теологии / под ред. М.А. Бойцова.; пер. с англ. А.Ю. Серегиной. М., 2005. С. 25.

котором немецкий историк искусства впервые ввел в научный оборот такое явление эпохи Возрождения как *voti* – восковые фигуры в натуральную величину, подносившиеся святым образам. Варбург объясняет, что таким образом флорентийцы, потомки суеверных язычников-этрусков, могли «приблизиться лично или посредством своего изображения к божеству, воплощенному в постижимом человеческом подобии»⁷⁶. Хотя у Варбурга самое раннее упоминание *voti* датируется XIV веком, исследователи полагают, что восковые вотивные фигуры стали популярны во Флоренции еще в начале XIII века, о чем позволяет судить упоминание подношений восковых фигурок в новелле о сэре Чаппеллетто в «Декамероне» Джованни Боккаччо⁷⁷.

В XIV веке главным центром для изготовления и подношения вотивных фигур стала церковь Сантиссима Аннунциата, затмив собой даже недавно популярную Орсанмикеле. Варбург обнаруживает, что уже в январе 1401 года века выходит указ, дающий право устанавливать свои фигуры только членам высших корпоративных чинов⁷⁸. К концу века место для размещения фигур заканчивается, и их начинают подвешивать к потолку, откуда они нередко падают на прихожан⁷⁹, а в XVI веке их становится настолько много, что приходится укреплять стены церкви, чтобы те не обвалились⁸⁰. Немецкий историк пишет, что «интерьер церкви выглядел тогда, как кабинет восковых фигур. С одной стороны стояли граждане Флоренции... рядом располагались папы... С особой гордостью демонстрировались чужестранцы, оставившие в знак почтения... свои

⁷⁶ Варбург А. Искусство портрета и флорентийское общество // Великое переселение образов: исследование по истории и психологии возрождения античности. СПб: Азбука-классика, 2008. С. 60.

⁷⁷ Боккаччо Д. Декамерон. М.: Эксмо, 2006. С. 40. Также Меган Холмс в своей статье утверждает, что воск впервые начал использоваться для изготовления вотивных подношений в виде частей тела уже в XI веке. См. Holmes, M. Ex-Votos: Materiality, Memory, and Cult // The Idol in the Age of Art: Objects, Devotions and the Early Modern World / ed. by M.W. Cole and R. Zorach. Ashgate Publishing, Ltd., 2009. P. 161.

⁷⁸ Варбург А. Указ. соч. С. 82.

⁷⁹ Там же. С. 84.

⁸⁰ Там же. С. 61.

визитные карточки в человеческий рост... Там же были выставлены *voti* знатных дам»⁸¹. Таким образом, восковые фигуры из сугубо религиозных подношений образу святой Марии трансформировались еще и в политическое и гражданское заявление.

Как правило, флорентийские эффигии называли *imagine di cera* (восковые изображения), но встречаются и другие обозначения: *ritratti* (портреты), *similitudini*, *somiglianze* и *simulacre* (подобия), *al naturale* (как в природе, в натуральную величину)⁸². И это не случайно: мастера, создававшие эти фигуры, стремились к их полному сходству с заказчиком – при изготовлении использовали слепки с лиц и рук (но не всегда⁸³), волосы, их раскрашивали и одевали в собственные одежды донаторов. Неудивительно, почему церковь Сантиссима Аннунциата, эффигии которой достигли непревзойденных художественных качеств и степени правдоподобия, со временем превратилась в популярную городскую достопримечательность, куда приходили, чтобы узнать, как выглядел тот или иной великий предшественник. К примеру, о трех восковых фигурах Лоренцо Медичи, изготовленных Орсино с помощью и под руководством Верроккьо, Вазари пишет: «... Ничего лучшего или более похожего на натуру не увидишь... Они были настолько натуральными и настолько хорошо сделаны, что казались не восковыми, а совсем живыми»⁸⁴. В другом месте он говорит: «... Фигурам [из воска] такого рода не хватает в известной степени всего лишь дыхания и речи»⁸⁵. Он также упоминает, что во многом

⁸¹ Там же. С. 85.

⁸² Holmes M. Op. cit. P. 174.

⁸³ Создание эффигий в полную величину, к тому же обладавших полным портретным сходством требовало высочайшего мастерства и стоило очень дорого, о чем свидетельствуют немногочисленные записи платежей из Флоренции и Прато, где находилась еще она церковь с восковыми эффигиями Санта Мария делле Карчери. См. Panzanelli R. *Compelling Presence: Wax Effigies in Renaissance Florence // Ephemeral Bodies: Wax Sculpture and the Human Figure* / ed. by R. Panzanelli. Los Angeles: Oxford University Press, 2008. 1st ed. P. 17.

⁸⁴ Вазари Д. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. Полное издание в одном томе / пер. с ит. А.Г. Габричевского, А.И. Венедиктова. М.: Альфа-книга, 2008. С. 414.

⁸⁵ Там же. С. 32.

благодаря Верроккьо стали в огромных количествах делать слепки с лиц умерших, и «поэтому-то мы видим в каждом флорентийском доме... бесчисленное множество таких портретов, сделанных настолько хорошо и настолько натурально, что кажутся живыми», ⁸⁶ — это отсылает к вышеупомянутой римской традиции хранить посмертные маски предков, описанной Полибием и прекратившей существование в VI веке ⁸⁷, что рождает предположение о ее возрождении в Италии XV века.

В словах Вазари отчетливо прослеживается высокая оценка миметических качеств таких произведений, которые уже даже не сколько подражают действительности, сколько практически становятся ею: «кажутся живыми». Говоря о восковых эффигиях Лоренцо Медичи, он сожалеет о том, что «искусство это, хоть и живо до наших дней, тем не менее находится скорее в упадке»⁸⁸. В 1630 году в церкви Сантиссима Аннунциата насчитывалось шестьсот фигур в натуральную величину, но к концу XVII века они были уничтожены — вероятно, из-за полного отказа от этой традиции, в которой отчетливо проступали отзвуки старых языческих ритуалов, хотя уже в источниках XIV века встречаются крайне негативные оценки этого явления, например, в тексте писателя Франко Саккетти: «Подобные дары... по сути своей более идолопоклонничество, нежели христианская вера» ⁸⁹. Тем не менее, в XVII веке эта потеря остро переживалась флорентийскими гражданами, которые полагали, что «Церковь лишили ее прекраснейшего памятного достояния»⁹⁰. В конце XVIII века вышел официальный запрет Леопольда II на любые вотивные подношения в церквях, поэтому сохранившиеся до тех пор фигуры устранили и переплавили в свечи⁹¹.

⁸⁶ Там же. С. 414.

⁸⁷ Куликова Е.В. Восковые фигуры... С. 46.

⁸⁸ Вазари Д. Указ. соч. С. 415.

⁸⁹ Цит. по Варбург А. Указ. соч. С. 82.

⁹⁰ Там же. С. 87.

⁹¹ Ballestriero, R. Anatomical Models and Wax Venuses: Art Masterpieces or Scientific Craft Works? // Journal of Anatomy. 2010. № 216. P. 224.

Варбург предполагает, что один из восковых портретов Лоренцо Медичи сохранился в гипсовой копии, хранящейся в Берлинском музее⁹², который впоследствии был определен как копия с терракотового бюста из Национальной галереи Вашингтона, сделанная в XIX веке⁹³. После очистки последнего в 2006 году был обнаружен красочный слой, имитирующий теплые тона кожи и небольшую щетину, что может дать приблизительное представление о том, как выглядел восковой оригинал. Что касается римских императорских эффигий, судить о них можно только по дошедшим текстам, и там тоже подчеркивается степень сходства фигур с «оригиналом», как, например, в случае с Цезарем. Для флорентийцев символическая связь между донатором и его эффигией была настолько сильной, что существовал ритуал «наказания» человека через его изображение: фигуры неугодных деятелей в Аннунциате снимали с их мест и уничтожали – или «убивали» (*l'ammazzorono*), как об этом писали в текстах того времени – например, это неоднократно случалось с эффигиями представителей семьи Медичи⁹⁴. Этот ритуал является продолжением старой традиции *pittura infamante* (ит. «позорящий портрет»), в рамках которой с помощью изображения казнили преступника, которому по какой-то причине удалось избежать правосудия. Портретная галерея в Сантиссиме Аннунциате представляется прообразом музеев восковых фигур, появившихся в XVIII веке, где восковые портреты полностью избавлены от ритуальных функций и предназначены сугубо для развлечения публики.

Хотя мастерство изготовления восковых вотивных фигур и испытывало сильный упадок, появился новый вид произведений из воска – анатомические модели. Известно, что первое восковое *écorché* было создано художником Чиголи в самом начале XVII столетия⁹⁵. Именно во Флоренции

⁹² Там же. С. 98.

⁹³ Panzanelli R. Op. cit. P. 35 (note 49).

⁹⁴ Более подробно см. Holmes, M. Op. cit. P. 178.

⁹⁵ Didi-Huberman, G. Wax Flesh, Vicious Circles // In Encyclopedia Anatomica: A Complete Collection of Anatomical Waxes / ed. by M. von Düring, G. Didi-Huberman, and M. Poggesi. New York: Taschen, 1999. P. 72.

сложилась выдающаяся школа медицинской церопластики (от лат. *cera* - воск), что напрямую связано с уровнем знаний анатомии и умения работать с воском местных мастеров. Пожалуй, главной фигурой здесь является Гаetano Джулио Зумбо, которому первому удалось создать реалистичные анатомические модели вскрытых тел из раскрашенного воска в XVII веке. Известно, что он родился в Сиракузах в 1656 году, но остальная имеющаяся информация освещает лишь последние 10 лет его жизни вплоть до смерти в 1701 году. Козимо III Медичи высоко оценил его талант и предложил скульптору работу при дворе в 1691 году. В этот период Зумбо создал четыре произведения, получивших название «Театры Смерти», в которых соединилось барочное очарование смертью и анатомическая реалистичность процессов, происходящих с мертвым телом, что создает неоднозначное впечатление, граничащее с отвращением⁹⁶. В 1695 году в Генуе он встретил французского врача Гийома Дезноу, который предоставил ему тела для создания реалистичных анатомических моделей, а в 1700 году он переехал в Париж, где при дворе Луи XIV Зумбо сотрудничал с разными врачами и продолжал создавать восковые модели до самой смерти. Зумбо поднял искусство анатомических моделей на небывалую высоту, и благодаря ему интерес к ним вышел далеко за пределы Италии и Франции.

Другие выдающиеся мастера анатомии в воске того периода – Эрколе Лелли, супруги Джованни Манцолини и Анна Моранди, Феличе Фонтана, Клементе Сусини и другие. Благодаря работе этих мастеров была создана полная коллекция знаменитого музея Ла Спекола, а также собрания анатомических моделей итальянских и зарубежных университетов. Создание анатомических моделей было продиктовано практическими соображениями: в то время технологии сохранения трупов были плохо развиты, из-за чего с ними работали преимущественно в холодные месяцы, а реалистичные модели позволяли изучать анатомию человека в любое

⁹⁶ Ballestriero, R. Op. cit. P. 224.

время года без ограничений и неприятных ощущений, сопровождавших работу с разлагающимся телом. Итальянские мастера стремились к деликатности в изображении тел и старались сделать их приятными на вид, избегая всего того, что могло бы вызвать отвращение и ужас. Например, «Венера», разборная фигура беременной женщины Сусини и Феррини в Ла Спеколе, изображена так, будто она спит; она лежит на роскошном атласном матрасе, у нее длинные темные волосы, а на шее – жемчужное ожерелье. В целом фигуры, созданные в этом регионе, выглядят живыми: им придают интересные позы и выражения лиц, поэтому вид внутреннего устройства этих тел не отталкивает, а скорее выглядит так, будто они каким-то чудом стали проницаемы для взгляда человека. Противоположная тенденция наблюдается в Англии, где первым специалистом по церопластике стал скульптор Джозеф Таун в XIX веке. Как правило, его тела не имитируют жизнь не скрывают того, что они являются восковыми копиями вскрытых трупов, изготовленными для учебных целей, поэтому, как и в любом мертвом теле, в них не может быть никакой идеализации и красоты⁹⁷.

При работе над анатомическими моделями воск был не самым удобным материалом из-за своей хрупкости, поэтому иногда мастера использовали гипс и папье-маше⁹⁸. Тем не менее ему отдавали предпочтение из-за непревзойденной способности имитировать человеческую плоть – не только наружные покровы, кожу, ногти, но и внутренности – сосуды, ткани и органы. Воск – крайне податливый материал: он нагревается и становится пластичным от тепла рук, в твердом состоянии его можно резать и колоть, он принимает любую форму и запечатлевает любую поверхность с высочайшей точностью, он плавится (свойство, сгубившее Икара в известном мифе), может быть жидким, тягучим, мягким и хрупким, его физические свойства можно изменить при добавлении различных веществ

⁹⁷ Более подробно различия между северными и южными анатомическими моделями освещаются в тексте Ballestriero. Op. cit.

⁹⁸ Landes J.B. Wax Fibers, Wax Bodies, and Moving Figures // in Ephemeral Bodies: Wax Sculpture and the Human Figure / ed. by R. Panzanelli. Los Angeles: Oxford University Press, 2008. P. 45.

и так далее. Воск можно сделать как прозрачным, так и матовым, он легко поддается окрашиванию оттенками любой насыщенности и плотности. Воск, как и любой другой органический материал, не вечен; он появляется, живет, трансформируется и распадается, что еще больше сближает его с человеческим телом. Воск и сам является плотью – «литургической плотью» – и повсеместно используется в форме свечей, что в тексте XVII века о святых подношениях объясняется следующим образом:

«Воск означает человеческую природу Христа; так же как и воск создается девственными пчелами, так и плоть Христа была создана Девой Марией и отнята у нее, как воск у пчел, ради нашего искупления. Огонь – символ Бога, ибо Бог есть огонь пожигающий. Фитиль, соединяющий воск с огнем, означает союз Бога и человека... И так же как воск принимает любую форму, так и мы должны быть готовы принять все, что Бог пошлет нам: бедствия, страдания, гонения и даже саму смерть»⁹⁹.

Из-за блестящих имитационных способностей воск был вынесен на периферию истории искусства и незаслуженно забыт, а произведения из воска отнесены к категории ремесла. Важной заслугой Варбурга и Шлоссера является то, что они сделали восковые произведения вновь видимыми для науки и очертили для них проблемное поле. Однако в контексте истории искусства о произведениях из воска говорят все так же мало. Например, в знаменитых «Основах истории искусств» Янсонов упоминаются только римские восковые портреты, да и то отмечается, что в статуе, изображающей римлянина с бюстами умерших родственников, портреты последних в мраморе обладают неким «духом» предков, которого точно были лишены их восковые версии; мрамор сделал их «величественными, особенно в духовном смысле»¹⁰⁰. То есть для Янсонов воск, в отличие от мрамора, не обладает необходимыми качествами, чтобы придать портретам достоинство. В «Искусстве и иллюзии» Э. Гомбрих пишет только то, что

⁹⁹ Mason, R. Liturgical Discourse of the Holy Sacrifice of the Mass, 1670. P. 127-128.

¹⁰⁰ Янсон Х.В., Янсон Э.Ф. Основы истории искусств / пер. М. Абушика. СПб: Азбука-классика, 2002. С. 99.

«восковые изображения часто вызывают тревожность, поскольку переходят границы символизма»¹⁰¹, пытаясь объяснить чувство недовольства от вида раскрашенной скульптуры, кажущейся из-за цвета более правдоподобной, чем это допускает система условностей в искусстве.

Воск действительно балансирует на грани между искусством и созданием иллюзий, сильно кренясь в сторону последнего. Свойства этого материала позволяют ему быть убедительным настолько, что это в какой-то степени доходит до обмана, как когда при виде восковой фигуры при неярком освещении возникает сомнение, а не человек ли это. Поэтому складывается впечатление, будто задача воска – создавать имитацию жизни и не более, а его использование в анатомических моделях и посмертных масках это впечатление только укрепляет. Также, например, воск использовали для создания фигур умерших детей, и здесь он выполняет ту же функцию, что и в посмертных масках – сохранение образа человека на память. Эту функцию в XIX веке начала выполнять фотография, поэтому неслучайно с ее изобретением традиция изготовления памятных восковых портретов, бюстов и фигур постепенно сошла на нет¹⁰². Такое вытеснение можно объяснить важным сходством между фотографией и воском – свойством индексальности, хранением следов физического соприкосновения с телом (в случае воска) или светом (в случае фотографии), а составлять конкуренцию более дешевой и демократичной фотографии воск попросту не смог. Во всех вышеперечисленных примерах использования воска эксплуатируются его имитационные свойства, что стало причиной его клеймения как ремесленного материала, которому не хватает необходимых качеств для того, чтобы его можно было самостоятельно использовать в произведениях искусства. Здесь можно провести параллель с примером, который приводит Кант в «Критике способности суждения» о разочаровании, которое испытывает человек,

¹⁰¹ Gombrich, E. *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation*. 7th ed. London: Phaidon Press, 1984. P. 50.

¹⁰² Schlosser J. v. Op. cit. S. 234.

узнав, что пение соловья, которым он наслаждался – всего лишь искусная иллюзия. Пример этот важен в контексте размышления философа о том, что искусство является подражанием природе и должно оставаться таковым, не доводя подражание до обманчивого впечатления. Мнение Канта во многом определило положения классической эстетики, изгнавшей правдоподобие и, следовательно, произведения из воска, из категории прекрасного, а, следовательно, и искусства.

Первым, кто стал использовать воск как самостоятельный материал, был скульптор Медардо Россо. Он покрывал им свои скульптуры, чтобы достигнуть эффекта незавершенной и становящейся формы – более яркого, чем у его современника Огюста Родена. Какие-то из его скульптур оформлены в большей степени, например, «Старая леди» 1883 года, в которой воск воссоздает вид рыхлой плоти пожилого человека. Есть среди его скульптур и такие, которые буквально утопают в воске, к примеру, «Консьерж» 1883 года, в которой объект изображения угадывается только по очертаниям головы и намекам на лицо. Россо использовал воск также затем, чтобы воплотить в физической форме свет и воздух, окружающие тело, что стало причиной его классификации как импрессиониста, и, наверное, лучшей скульптурой, иллюстрирующей этот эффект, стала его поздняя «Узрите ребенка» (*Behold the Child*) 1906 года. Вдобавок воск усиливает пластические качества его произведений, и стоит сравнить его работы в воске и бронзе, чтобы убедиться в этом.

Скульптура XX века характеризуется активным интересом к физическим свойствам разных материалов и уходом от классического мрамора и бронзы. Поэтому наряду с использованием совершенно новых материалов второй шанс получил и вполне традиционный воск, который вырвался из роли вспомогательного и «низкого» материала. Современные художники и, в частности, Брейкере высоко ценят его за пластичность и способность имитировать человеческое тело так, как это не может никакой другой материал. Пусть даже художница не говорит об этом ни в одном из

своих интервью, но можно предположить, что она интуитивно чувствует весь тот пласт смыслов и коннотаций, которыми обзавелся воск на всю историю своего существования в искусстве, ведь это материал, тесно связанный с телом, памятью, религией и, в конце концов, смертью. И все эти темы прослеживаются в ее искусстве.

Современные художники, работающие с воском, используют его в разных целях. Например, итальянец Маурицио Каттелан создает ироничные эффигии, среди которых «Он» (*Him*) – спорная скульптура коленопреклоненного Гитлера с детским телом, «Девятый час» (*The Ninth Hour*) – сраженный метеоритом папа Иоанн Павел II, и «Сейчас» – фигура Кеннеди в открытом гробу. Представитель Молодых британских художников Гевин Терк делает свои восковые автопортреты в полный рост в образе разных знаменитостей. Другая уроженка Великобритании Элеанор Крук прославилась своими жуткими фигурами изувеченных солдат и работает преимущественно в области медицинской анатомии. Берлинец английского происхождения Джон Айзекс создает гиперреалистичные монструозные скульптуры, отсылающие к проблемам современного мира, например, «Плохое чудо» (*Bad Miracle*) – фигуру человека с аномальным ожирением. Другая британка Кики Смит также работает с человеческим телом, и среди ее самых выдающихся восковых скульптур – «Дева Мария» (*Virgin Mary*), которая преподносит традиционный священный образ в виде анатомической модели земного, смертного тела, имитирующей классические фигуры *écorché*.

В отличие от работ других художников, произведения Берлинде де Брейкере лишены всяческой иронии и постмодернистской игры. Ее восковые фигуры не обыгрывают сюжеты из истории, не имитируют анатомические модели и не выглядят как объекты из музея восковых фигур. Для нее воск – инструмент для максимально реалистичного изображения живой плоти, которая могла бы рождать ассоциации с нашим собственным телом, и именно поэтому ее скульптуры вызывают такую сильную эмоциональную

реакцию, эмпатию и сострадание, провоцирующей нас на размышления об универсальных темах, объединяющих всех людей без исключения – человеческой доле, телесности и смертности.

2.2. Деформация и фрагментация тела как главные художественные приемы Берлинде де Брейкере

Деформация и фрагментация фигур являются главными художественными приемами Берлинде де Брейкере. Было бы ошибкой утверждать, что они характерны исключительно для современного искусства: деформированное и фрагментированное тело встречаются на протяжении всей истории искусства. Стоит вспомнить, например, фрагментированные древнегреческие скульптуры, у которых отсутствуют разные части тела, или вообще единственное, что от них осталось – это какая-то часть тела. Тем не менее они всегда считались прекрасными, а их «увечья» не умаляли их красоту и значимость.

Однако именно в эпоху модернизма деформация и фрагментация стали осознанными художественными методами. Деформировать – значит лишить фигуру формы, и латинское слово *deformitas* означает уродство, как и в русском языке лишение формы или образа рождает слово безобразие¹⁰³. С уходом из искусства модернизма эстетического измерения, то есть необходимости быть прекрасным, в нем стали возможны деформации.

В книге «Тело, распавшееся на части» Линда Нохлин пишет: «Современный (*modern*) опыт маркирован социальной, психологической, даже метафизической фрагментацией; потерей целостности, разрушением связей, уничтожением или распадом устойчивых ценностей»¹⁰⁴. Все это нашло

¹⁰³ Klein E. A Comprehensive Etymological Dictionary of the English Language. Elsevier Publishing Company, 1971. P. 198.

¹⁰⁴ Nochlin L. The Body in Pieces. London: Thames & Hudson, 1994. P. 23.

свое отражение и в искусстве, в котором мир и человеческое тело потеряли свою целостность и распались на фрагменты.

Также большую роль в этом повороте сыграли трагические события XX века. Например, художник Жан Фотрие в своих произведениях поднимает такой вопрос: можно ли возродить в искусстве человеческую фигуру как целое после Второй мировой войны и Холокоста?¹⁰⁵ Другие художники 1960-х годов, озабоченные возрождением фигуративной живописи – например, Георг Базелиц и Ойген Шёнебек – «настаивали на способности живописи изображать тело средствами миметической репрезентации»¹⁰⁶. Тем не менее, как пишут авторы «Истории искусства с 1900 года»: «Многих их работы доказывают, что принудительное обращение к человеческой фигуре в данный момент истории возможно лишь при условии дисфигурации, фрагментации и гротескно-гипертрофированных искажений»¹⁰⁷.

Нохлин пишет, что «постмодернистское тело воспринимается художниками исключительно как фрагментированное: само понятие цельного субъекта с недвусмысленным гендером ставится в их работах под сомнение»¹⁰⁸. Это полностью отражает тенденции, наблюдающиеся в интеллектуальной мысли второй половины XX века, о которых уже велась речь в первой главе.

Обязательно нужно отметить, что Берлинде де Брейкере намеренно избегает изображения лиц в своих произведениях. Она ставит перед собой задачу передать внутреннее состояние фигур через их плоть, и лица ей в этом только мешают. Она говорит: «Голова больше не нужна, поскольку фигура целиком может отразить ментальное состояние»¹⁰⁹. Михаил Ямпольский, размышляя об утрате четко читаемого лица в фильмах Сокурова, говорит, что

¹⁰⁵ Искусство с 1900 года. Цит. соч. С. 521.

¹⁰⁶ Там же.

¹⁰⁷ Там же.

¹⁰⁸ Nochlin L. Op. cit. P. 55.

¹⁰⁹ ACCA Melbourn. Sculpture: Berlinde De Bruyckere. Interview at ACCA, We are all Flesh // YouTube, 2012. URL: <https://youtu.be/ffzINEejOs0> (accessed 19.05.2018).

«человек, в отличие от животных, имеет лицо - область выражения сходства и различия»¹¹⁰. Для Брейкере же лицо не важно, поскольку она рассказывает не про конкретных персонажей, а создает «портреты тел», которые способны рассказывать свою историю и передавать эмоции целиком: «Если дать скульптуре лицо, то оно сразу станет ее точкой отсчета и сделает скульптуру слишком легко доступной. Я не хочу направлять внимание на лицо, потому что только тотальный образ имеет значение»¹¹¹.

Британский художник Фрэнсис Бэкон хорошо известен своим приемом деформации тел и пренебрежением лицом. Как пишет о нем французский философ Жиль Делез в «Логике ощущений», фигуры у художника становятся видимыми «всякий раз, когда голова стряхивает свое лицо»¹¹². Другими словами, стоит только избавиться от лица как главного сосредоточения эмоций, смыслов и различий, как на передний план выходит фигура как таковая. Делез также отмечает, что Бэкон разрушает лицо, чтобы вернуть телу голову как его важную составляющую¹¹³ – так и у Брейкере голова, если она имеется, играет исключительно роль части тела, обладающей выразительной формой. Хотя оба художника имеют дело с деформацией, но у Бэкона она становится результатом «действия сил»¹¹⁴, а у Брейкере – средством выражения универсальных человеческих эмоций, чувств и состояний.

Деформация тел из воска позволяет Брейкере добиться снятия у зрителя ощущения неопределенности, возникающего, например, при виде восковой фигуры, в точности имитирующей человеческую, когда не сразу понятно, человек это или же неживой объект, что Фрейд формулирует

¹¹⁰ Ямпольский М. «Сквозь тусклое стекло»: 20 глав о неопределенности. М.: Новое литературное обозрение, 2010. С. 82.

¹¹¹ Gnyр M. Berlinde de Bruyckere // Made in mind: myths and realities of the contemporary artist. Stockholm: Art and Theory, 2013. P. 49.

¹¹² Делез Ж. Фрэнсис Бэкон: логика ощущения / под ред. С.Л. Фокина, пер. с фр. А.В. Шестакова, СПб: Machina, 2011. С. 75.

¹¹³ Там же. С. 37.

¹¹⁴ Там же. С. 71.

понятием «*unheimlich*»¹¹⁵. Ведь если какое-то тело настолько деформировано, то он точно не может принадлежать живому человеку, и это сразу настраивает зрителя на восприятие фигуры именно как скульптуры.

Очень важными для понимания творчества Брейкере становятся ее собственные слова, в которых она объясняет свое понимание тела и рассказывает о методах работы с ним. Поскольку в них можно найти исчерпывающие ответы на многие вопросы о ее работе, то есть смысл привести цитату целиком:

«С начала 90-х годов я стала работать с человеческой анатомией: сначала с женщинами, укрытыми одеялами, где оставались видимыми только части их ног. Вскоре после этого я начала сшивать объекты: разные части тела были буквально сшиты друг с другом, чтобы сформировать новую фигуру. Человеческие существа не состоят из одной части. Мы сделаны из разных фрагментов, которые все вместе формируют то, что мы называем единством... Наши изгибы нестабильны, а целостность крайне сложна. Я люблю отталкиваться от реальности тела, потому что я очень хорошо его знаю. Взяв тело в качестве отправной точки, я могу говорить об универсальных темах и поднять тело на уровень всего человечества. В своей работе я стараюсь выразить сомнение, может быть, из-за моей неприязни к так называемым определенностям, которые, по моему мнению, более не применимы к нашему времени. Мы ищем универсальные правила, чтобы жить по ним, но все равно продолжаем сомневаться»¹¹⁶.

В этих словах можно найти отражение того, как мыслится тело в постмодернистском дискурсе, а также разочарование в больших нарративах и универсальных правилах, рождающего у современно человека постоянную тревогу и сомнения. Выражая все это в своих работах, Брейкере делает их очень современными и понятными, несмотря на то, что оперирует она в основном религиозными и мифологическими сюжетами. Но она использует их только ради того, чтобы через исторически знакомые образы говорить на вневременные темы, касающиеся человека. Посредством деформации тела она

¹¹⁵ Фрейд З. Жуткое //Художник и фантазирование. М.: Республика, 1995. С. 265–281.

¹¹⁶ Gnyр M. Op. cit. P. 48.

создает чрезвычайно выразительны образы, заставляя зрителя переживать их телесно, и тем самым Брейкере избегает опасного стремления облечь в слова то, что ускользает от какого-либо означивания и вербализации.

Обсуждение эффектов, которых достигает художница с помощью своих методов и приемов работы с телом, уместно в рамках рассмотрения конкретных произведений, что раскрывается в следующей главе.

Глава III. Классификация творчества Берлинде де Брейкере

Все произведения Берлинды де Брейкере можно разбить на четыре условные группы: феминистские произведения, произведения на религиозные мотивы, скульптуры лошадей и работы, в которых так или иначе затрагивается тема превращений и метаморфоз. В каждой категории приведены примеры различных произведений с соблюдением хронологического порядка. Таким образом, эта классификация раскрывает как главные темы, так и эволюцию творчества Брейкере.

3.1. Феминистские произведения

Несмотря на то, что никто из авторов не называет искусство Брейкере феминистским, внимательный и тщательный анализ всего корпуса ее работ позволяет выделить ряд произведений, который попадает под такую характеристику. Исключением среди авторов можно считать Петра Недома, куратора выставки «*Flaesh*» 2016 года, прошедшей в пражской галерее Рудольфинум, где произведения Брейкере демонстрировались наряду с работами таких признанных феминистских художниц, как Кики Смит, Трейси Эмин, Луиз Буржуа и Марлен Дюма. Тем не менее сложно назвать кураторский подбор произведений Брейкере для этой выставки удачным: хотя они хорошо иллюстрировали тему самой выставки (плоть действительно является центральным объектом изображения художницы), но абсолютно выпадали из общего феминистского контекста произведений остальных участниц, для которых объектом исследования является именно женское тело и женский опыт. Стоит отдать должное Недома, который верно почувствовал наличие феминистского аспекта в творчестве Берлинде де Брейкере, но одновременно с этим и упрекнуть его за невнимательное отношение к материалу, так как под эту характеристику попадает лишь строго определенная часть ее творчества, почему-то проигнорированная куратором.

Прежде всего, в эту категорию можно отнести ее ранние произведения. В книге «Старые мастерицы» Гризельда Поллок и Розика Паркер говорят о том, что традиционно женское искусство ассоциировалось исключительно с вышивкой, прядением, вязанием, шитьем, работой с текстилем – словом, с тем, что можно охарактеризовать как «домашнее искусство»¹¹⁷. Феминистские художницы 1970-х годов подвергли эти формы творчества, считавшиеся исключительно декоративным искусством и ремеслом, критическому переосмыслению: так, Мириам Шапиро использовала шитье для создания «феммажа» – феминистской версии коллажа, а Фейт Рингголд – технику пэчворк, или лоскутное шитье¹¹⁸. То есть вместо того, чтобы добиваться признания в традиционно мужских видах искусства, эти художницы стали использовать исконно женские, а, значит, презренные виды творчества, поднимая их до статуса искусства. Здесь важно отметить, что название книги Поллок и Паркер обыгрывает разницу в значении словосочетаний «старые мастера» и «старые мастерицы»: если первое обозначает великих художников прошлого, то вторым можно назвать лишь каких-нибудь рукодельниц, и эта разница демонстрирует неравенство, проявляющееся на уровне языка. То есть можно сказать, что феминистские художницы, используя традиционные женские формы творчества, тем самым снимают эту уничижительную коннотацию. Если предыдущие художницы сделали женские ремесленные техники равноценными формами искусства, то Трейси Эмин, принадлежащая к более позднему поколению, использует вышивку, которая традиционно считалась благопристойным занятием для порядочных жен и дочерей, для создания произведений с ярким сексуальным содержанием, иронично обыгрывая возникающий здесь контраст.

В своих ранних работах Брейкере тоже в основном использовала текстиль: простыни, пледы, одеяла, которые она комбинировала с предметами мебели или железными конструкциями. Эти произведения вызывают

¹¹⁷ Parker, R., Pollock G. *Old Mistresses: Women, Art, and Ideology*. New York: Pantheon Books, 1981. 1st Am. ed. P. 70.

¹¹⁸ История искусства с 1900 года. С. 615.

ассоциации с домом – местом, где традиционно центральной фигурой является женщина – «хранительница очага».

Ряд произведений Брейкере так и называются – «*Huis*» («Дом»). Это конструкции из железных каркасов, накрытые одеялами; они могут быть небольшими и висеть на стене, как, например, «Дом» 1991 года (рис. 2), или быть размером с комнату, к примеру, «Дом из одеял» 1993 года (рис. 3). Одеяло сопровождает человека на протяжении всей его жизни от рождения до последнего вздоха; мягкое и теплое, оно дарит уют и комфорт, защищает от холода, оберегает сон. «Дома» Брейкере рожают ассоциации родом из детства: когда ребенок боится, он накрывается одеялом с головой – так он чувствует защищенность и безопасность; из одеял и подушек он может построить себе крепость, защищающую от внешнего мира, страхов и тревог. Поэтому «Дома» Брейкере кажутся убежищами, где можно спрятаться, скрыться, укрыться.

Одеяла, пледы и подушки – предметы, неразрывно связанные с постелью и сном. Брейкере использует эту связь и в других произведениях, получивших название «*Slaapzaal*» («Общежитие»). Они представляют собой кровати, на которых высятся стопки одеял. С одной стороны, вспоминая слова Брейкере о том, что она использует «исключительно старые, использованные одеяла, так как у них есть своя история»¹¹⁹, эти инсталляции наводят на мысль о некоем мемориале, поскольку каждое одеяло хранит память о человеке, его использовавшем. С другой стороны, Брейкере говорит, что у одеяла, помимо приятных коннотаций, есть и другая сторона: оно может удушать¹²⁰, поэтому вид этих стопок вызывает мысль об их невыносимой, душащей и обездвиживающей тяжести.

По-другому воспринимается ее работа «*Z.T.*» 1992 года (рис. 4): здесь использована детская кроватка с высокими бортиками, стоящая на ковре, к которому подведены пластиковые трубки с циркулирующей по ним теплой

¹¹⁹ Amy M. Universal Resonances: A Conversation with Berlinde de Bruyckere // *Sculpture*. 2007. № 2 (26). P. 36.

¹²⁰ Ibid.

водой, и такое сочетание рождает чувство исключительного физического комфорта и тепла.

Сама художница рассказывает об одеялах так: «В 90-е годы я начала включать в свои работы шерстяные одеяла. Они выражают тепло – они нас привлекают... Одеяла насыщены смыслами: они хранят запахи людей, которые их использовали, они подвержены износу. Одеяло может служить нам второй кожей. Оно предлагает нам тепло и защиту»¹²¹. Одеяло – очень личная вещь, ведь оно соприкасается с кожей, обволакивает обнаженное тело, вызывает приятные тактильные ощущения; им можно укрыться, завернуться в него, как в кокон, скрутить его, обхватить, подоткнуть. Брейкере говорит, что одеяла сменяются на протяжении жизни человека, отмечая ее разные этапы, и это легло в основу одного ее конкурсного проекта для больницы, в рамках которого она сшила из несколько разных одеял одно большое, которое, «как память, стало синтезом жизни»¹²². Увы, эта работа была отклонена в силу ее недолговечности, и эта черта свойственна всем произведениям Брейкере, для которой важна не вечность, а жизнь материала, будь то ткань, древесина, воск или шкура животного.

Она также использовала одеяла в ряде работ, связанных с проблемой беженцев. Для людей, потерявших свой дом, одеяло может служить единственным оставшимся укрытием, о чем свидетельствуют многочисленные фотографии, вошедшие в «атлас» художницы¹²³ – подборку визуальных материалов, которые, по словам Харальда Зеемана, «служат напоминаниями о людских страданиях»¹²⁴. Брейкере использует эти изображения при создании упомянутых во второй главе «Женщин в одеялах». Примечательно, что до появления человеческой фигуры в ее скульптурах, Брейкере создавала антропоморфные «фигуры в одеялах» по мотивам своих

¹²¹ Ibid.

¹²² Ibid. P. 38.

¹²³ С полной подборкой материалов Брейкере можно ознакомиться в Alloo E. and others. *Berlinde de Bruyckere* / ed. by A. Mengoni, New Haven, CT: Mercatorfonds, 2014.

¹²⁴ Цит. по Carrion-Murayari. *Give Pain a Shape* // Ibid. P. 141.

рисунков, например, как в работе «Без названия» 1993 года (рис. 5). С появлением женского тела в этих произведениях добавилось и их новое прочтение: одеяло в этом случае прячет женщину от взгляда посторонних, служит буфером между ней и внешним миром.

Также к работам о беженцах можно отнести ее инсталляции под названием «*De Zone*» («Зона»), отсылающим к зонам военных действий (рис. 6). Их образы навеяны фотографиями огромных грузовиков, перевозящих беженцев с их пожитками, которые своими объемами порою в несколько раз превосходят размеры самих машин. Все эти многочисленные мягкие свертки, которые представляют собой набитые вещами мешки, или тюки, завернутые в ткани и обвязанные веревками, свернутые матрасы, ковры и тому подобное, фигурируют и у Брейкере. Эти инсталляции тоже говорят о доме, а точнее о том, что остается от дома для людей, которым пришлось его покинуть.

Мягкие шитые фигуры представляют еще одну группу раннего, «текстильного» творчества художницы. Брейкере рассказывает:

«Во время моей беременности [в 1998 году] я начала делать мягкие игрушки для старшего сына из остатков одеял. Я была поражена использованными мягкими игрушками, найденными на блошином рынке, которые никто не хотел покупать. Это очень личные вещи. Ребенок растет как физически, так и психологически в компании этих объектов: он с ними разговаривает, они становятся частью его личности. Со временем их или продают, или выбрасывают, или в лучшем случае запирают на чердаке. Мне было интересно, что в какой-то момент жизни от этих вещи отказываются, и мне хотелось сделать скульптуры, которые затронули бы эту тему»¹²⁵.

В качестве примера можно привести произведение «*Wachtzaal 9*» («Зал ожидания 9») – детскую кроватку, наполненную разными мягкими игрушками, ждущими своего часа. Брейкере, начав работать с небольшими формами, затем начала делать большие мягкие фигуры животных, но фигуры эти уже приобретают антропоморфные черты, будто бы они находятся в

¹²⁵ Amy M. Op. cit. P. 38.

процессе становления формы (или ее потери), что уже показывает интерес художницы к деформациям, который в дальнейшем ярко проявится в ее скульптурах из воска. Хорошей иллюстрацией здесь служит «*Animal*» («Животное») 2002 года (рис. 7). Есть прямая связь в эволюции формы между этой скульптурой и скульптурой «*Amputeren, zei je*» («Ампутировать, вы сказали») 2008 года, в которой скомбинирована восковая и мягкая бесформенная форма (рис. 8). Эта работа была вдохновлена фотографией Николаса Андриомеуса 1890 года, на которой позирует женщина из Османской империи, перенесшая успешную операцию по удалению опухоли, которая демонстрируется тут же рядом с ней в стеклянной банке. Тело женщины полностью закрыто одеждой за исключением выреза на мягком и рыхлом животе, из которого, собственно, и извлекалась опухоль — это и стало объектом изображения в скульптуре Брейкере, которая уже напрямую отсылает к человеческому телу.

Сложно не заметить сходство между этими произведениями и мягкими скульптурами Доротеи Таннинг 1970-х годов, но не известно, была ли знакома с ними Брейкере. Таннинг, до этого работавшая только с живописью и рисунком, начала делать скульптуры из текстиля в 1969 году, которые стали «трехмерными версиями» ее «двухмерной живописной вселенной»¹²⁶. В 1970-1973 годы она создала скульптуры для инсталляции «Отель дю Павот, комната 202». Вдохновением для Таннинг, по ее словам, послужили строчки из песни, которую она помнила с детства: «В комнате двести два / Стены продолжают с тобой говорить / Я никогда не расскажу, что они сказали / Поэтому выключай свет и иди в постель»¹²⁷. Песня была написана об одной жене чикагского гангстера, которая покончила с собой в номере 202 местного отеля¹²⁸. Инсталляция представляет собой гостиничный номер, который начинает

¹²⁶ Tanning D. *Between Lives: An Artist and Her World*. New York: W.W. Norton & Company, 2001. P. 281.

¹²⁷ В оригинале: «In room two hundred and two / The walls keep talkin' to you / I'll never tell you what they said / So turn out the light and come to bed». Koureas G. *Art, History and the Senses: 1830 to the Present*. Routledge, 2017. P. 112.

¹²⁸ Ibid.

«оживать»: из стен вылезают какие-то розовые существа, а камин, стол и кресло, обтянутые твидом, будто начинают обрастать плотью и трансформироваться в нечто антропоморфное – настоящая сцена из кошмарного сновидения. Для Таннинг эти скульптуры значимы по нескольким причинам: во-первых, для нее это «триумф ткани как материала для высших целей»; во-вторых, это «триумф мягкости над твердостью, так как твердая скульптура лишена тактильной чувственности мягкой»; и, в третьих, это «победа художника над нестабильным материалом, в данном случае тканью»¹²⁹. Критики, оперирующие психоаналитической теорией, выделяют в ее произведениях («Эмма», «Настенная фигура из "Отеля"») тему материнства, читающуюся в мягких, объемных животах фигур¹³⁰.

Тема материнства встречается и в произведениях Брейкере. Например, в ее рисунках и скульптурах «*Aanéén Genaaid*» («Сшитые вместе») 2000-2003 годов фигурирует беременное женское тело (рис. 9). Чтобы лучше передать ощущение физического и психологического единства женщины с развивающейся в ней новой жизнью, Брейкере плотно оборачивает эти фигуры тканью, полностью закрывая область от головы до живота. Тем самым художница добивается двоякого эффекта: с одной стороны, создается ощущение полного единения фигуры, ее изоляции от внешнего мира и сосредоточенности на себе и своем теле; с другой стороны, это вызывает тревожащее и удушающее чувство, будто женщина не может вырваться, освободиться от своего бремени, что дополнительно усиливается наклоном головы и корпуса. Нерадостное восприятие беременности прослеживается и в серии ее рисунков с говорящим названием «*Parasiet*» («Паразит») 1997 года. В каждом из них фигуры будто склоняются под действием огромной силы тяжести, некоторые из них словно пускают корни, прирастая к земле. В них читается усталость от своего бремени, и одновременно с этим намек на связь женского тела с землей, что традиционно позволяло воспринимать женщину

¹²⁹ Levi-Strauss M. Dorothea Tanning: Soft Sculptures // American Fabrics and Fashions. 1976. № 108. P. 69.

¹³⁰ McAra C. A Surrealist Stratigraphy of Dorothea Tanning's Chasm. Routledge, 2016. P. 73.

как носительницу земного, телесного начала, в то время как мужчины ассоциировались с разумом, логикой, научным знанием – противопоставление, ставшее предметом феминистской критики.

В более поздних работах «*Vanwege een tere huid*» («Из-за нежной кожи») 2013-2014 годов Берлинде де Брейкере напрямую апеллирует к женскому телу посредством вульвообразных форм (рис. 10). Однажды во время визита в кожаную лавку она увидела, как там обрабатываются свежие шкуры, что послужило для нее вдохновением. Художница рассказывает: «Шкуры (*skins*) обрезают, затем вешают на огромную фаллическую конструкцию из нержавеющей стали. Беззащитные шкуры, покоящиеся на них, выглядят как их уязвимая женская противоположность... Несколько месяцев спустя я сделала скульптуры из этого нового материала; они очень чувственны, и в них есть какая-то грубость, которая одновременно привлекает и отталкивает»¹³¹. В создании этих работ Брейкере использует металлический каркас, который она обтягивает кожей, оборачивает тканями, обвязывает веревками, покрывает воском. В них также проступает нечто фаллическое, и подтверждение этому можно найти в словах художницы: «Трансформация слоев кожи в розовые слои воска – чувственный процесс. Это образует женскую составляющую. Мужская противоположность представлена черным лошадиным хомутом»¹³². Таким образом, в этих произведениях читается двойственность, соединение мужского и женского, и более явно, чем в скульптуре, эта двойственность прочитывается в одноименных рисунках 2016 года, в которых женские органы трансформируются в мужские и наоборот. Эта тема также является объектом изображения в скульптуре «*Lingam*» 2007-2010 года на тему одноименного символа из древнеиндийской мифологии, означающего единство мужского и женского начал.

¹³¹ Berlinde De Bruyckere: the Story behind an artwork, in the artist's own word // Modern Painters. 2014. № 10 (26). P. 49.

¹³² Ibid.

Форму, созвучную с «*Vanwege een tere huid*», Брейкере использует в другой серии скульптур «*Wound*» («Рана») 2011-2012 годов. Феминистскому искусству присуще изображение женской сущности как утробы или раны¹³³, что позволяет прочитывать эти скульптуры именно в таком ключе. В одном из своих интервью Брейкере говорит: «Для меня рана – это знак изменений, врата в другую сферу, к новой жизни; если подумать, вульва – это тоже рана»¹³⁴. Если углубиться в этимологию, то слово рана происходит от латинского *vulnus*, созвучного с *vulva*¹³⁵. В этих скульптурах тоже есть двойственность, но уже другого порядка: с одной стороны, Брейкере обыгрывает созвучие вульвы и раны через выбор формы, но с другой стороны, здесь есть и другая рана, представленная посредством шва на восковой поверхности (рис. 11). Философ В.А. Подорога, комментируя «*Corpus*» Нанси, пишет: «Среди всех этих инсталлирующих тело объектов наименее выразительным должен показаться медицинский шов. Почему я говорю о нем? Только потому, что он есть время раны (боли). Шов закрывает рану и становится шрамом, отделяющим нас от собственной раны – боли, предстающей теперь памятью нашего тела»¹³⁶. Шов и шрам оставляют на тело отметку, напоминание о пережитой боли, о вторжении в тело чего-то инородного, но это рана закрытая, затягивающаяся. Следовательно, в этой скульптуре сосуществует две раны: вечная, открытая, незаживающая, символизирующая женщину, и та, которая на поверхности тела, уходящая в прошлое, уносящая память о пережитом страдании.

Таким образом, работа Берлинде де Брейкере с текстилем, женским опытом и женским образом в качестве раны позволяет прочитывать ее творчество как отчасти феминистское. Тем не менее было бы ошибкой назвать ее феминистской художницей, поскольку эти темы не являются для нее центральными, и такая характеристика применима лишь к небольшой части ее

¹³³ Искусство с 1900 года. С. 546.

¹³⁴ Gnyр M. Op. cit. P. 45.

¹³⁵ Buck C.D. A Dictionary of Selected Synonyms in the Principal Indo-European Languages: A Contribution to the History of Ideas. Chicago, London: University of Chicago Press, 1949. P. 305.

¹³⁶ В.А. Подорога. Эпоха *Corpus*'а? // *Corpus*. М.: Ad Marginem, 1999. С. 192.

произведений. Но так как эти проблемы возникают на протяжении всей ее карьеры, то и игнорировать эту сторону ее творчества тоже было бы неправильно.

3.2. Религиозные образы в произведениях Берлинде де Брейкере

В книге «О странном месте религии в современном искусстве» Джеймс Элкинс размышляет о том, существует ли сейчас настоящее религиозное искусство, и приходит к выводу, что «современное искусство как никогда раньше далеко от западной религии»¹³⁷, поскольку «искусство, которое намеревается донести духовные ценности, противоречит характеру истории модернизма»¹³⁸. Стоит сразу оговориться, что Элкинс строго разводит понятия религии и духовности, подразумевая под первой исключительно «систему веры», включающую соответствующие институты¹³⁹, поэтому, по его словам, некоторые модернистские произведения – например, Василия Кандинского, Казимира Малевича, Барнетта Ньюмана – можно называть духовными, но не религиозными. По его мнению, религия теперь редко упоминается в мире искусства, за исключением тех случаев, когда имеет место «ее критика, ироничная дистанция или скандал», как, например, в случае с нашумевшим «Писающим Христом» Андреса Серрано или «Девой Марией» Криса Офили, при создании которой художник использовал слоновий навоз. Даже если в произведениях и используются религиозная символика, как в «Двенадцати крестах» Энди Уорхола, – это все же не религиозное искусство, так как оно просто апроприирует известный образ, лишая его духовного содержания. Элкинс утверждает, что в наши дни «серьезное, вдумчивое, искреннее»

¹³⁷ Elkins J. On the Strange Place of Religion in Contemporary Art / J. Elkins, London, New York: Routledge, 2004. P. 15.

¹³⁸ Ibid. P. 20.

¹³⁹ Ibid. P. 1.

религиозное чувство и искусство несовместимы; если и пытаются создать такое произведение, то в нем или искусство выходит «слабым и неамбициозным», или, наоборот, религиозная составляющая выглядит «однобокой и неубедительной»¹⁴⁰.

Пожалуй, произведения Берлинде де Брейкере Элкинс мог бы назвать исключением. В ее скульптурах на религиозные темы нет никакой постмодернистской иронии, апроприации священных образов, заигрываний с китчем. Посредством использования христианской иконографии ей удается создавать мощные и запоминающиеся изображения, говорящие на универсальном языке.

Брейкере, ныне проживающая в непосредственной близости от местонахождения Гентского алтаря, детство и юность провела в католической школе-интернате, где часами изучала книги по истории искусства, в особенности католического искусства и его иконографии¹⁴¹. Она рассказывает: «Я глубоко взволнована красотой Изенгеймского алтаря Грюневальда. Он ужасающий в деталях, но настолько красиво написан, что в силу этого делает вполне постижимым объект изображения»¹⁴². Отдельно она отмечает впечатление от Лукаса Кранаха Старшего: «Кранах восхищает меня своим формальным языком и подходом к телу: его удлиненные фигуры, странные пропорции, черный фон, который освобождает фигуры от зависимости от контекста, – все эти аспекты повлияли на мое мышление»¹⁴³. Также в качестве источников вдохновения она выделяет произведения Хуго ван дер Гуса и Ганса Мемлинга¹⁴⁴.

Для Брейкере образы из христианского искусства являются средством для размышления на вечные темы – о человеческой боли, о страданиях и

¹⁴⁰ Ibid. P. 115.

¹⁴¹ Bruyckere B.D., Littman B. Philippe Vandenberg. Berlinde De Bruyckere: Innocence is precisely: never to avoid the worst. Milano: Skira, 2013. P. 134.

¹⁴² Ibid.

¹⁴³ Gnyp M. Op. cit. P. 43-44.

¹⁴⁴ Amy M. Op. cit. P. 39.

смерти, скорби, одиночестве. Она говорит: «В объектах изображения старых мастеров я обнаружила универсальные темы, которые я узнаю и в современных изображениях, циркулирующих в массмедиа»¹⁴⁵. В «атласе» Брейкере соседствуют изображения распятия, христианских мучеников, скорбящей Богородицы и современных фотографий, на которых запечатлены истерзанные, измученные тела пленников тюрьмы Абу-Грейб, тела утонувших беженцев из Руанды, вынесенные к берегам, погибшие дети в руках скорбящих матерей. В эпоху, насыщенную изображениями немыслимой жесткости, наступает состояние, которое Сьюзен Сонтаг описывает как «апатию, моральную или эмоциональную анестезию»¹⁴⁶, и для Брейкере важно пробиться через равнодушие зрителя посредством своего искусства, что она делает с помощью тела.

Современный критик искусства Артур Данто, размышляя о теле в искусстве, говорит: «Наше существование в плоти сыграло важнейшую роль в западной художественной традиции. Ведь одной из главных задач искусства долгое время было изображение таинства, лежащего в основе христианства – таинства воплощения, согласно которому Бог в величайшем акте любви и прощения решил обрести человеческую плоть и родиться в обличье младенца, которому суждено было пройти через тяжкие муки плоти, дабы смыть с человечества клеймо первородного греха»¹⁴⁷. Иными словами, религиозное искусство всегда остается понятным из-за обращения к телу, поскольку даже если представить, что человек не знает историю Христа, для него эти изображения все так же будут говорить о младенце и материнской любви, о человеческом страдании и боли, о горе утраты – о всем том, что близко каждому человеку.

Обращение Брейкере к телу можно охарактеризовать следующим образом. Во-первых, она использует плоть как универсальный знаменатель,

¹⁴⁵ Ibid.

¹⁴⁶ Сонтаг С. Смотрим на чужие страдания / пер. В. Голышева. М.: Ад Маргинем Пресс, 2014. С. 77.

¹⁴⁷ Данто А.С. Что такое искусство / пер. Е. Куровой, М.: Ад Маргинем, 2018. С. 89-90.

что позволяет ей через отсылки к образу Христа говорить об универсальном человеческом опыте «воплощенного состояния» (*incarnated condition*). Во-вторых, внимание к плоти продиктовано новым пониманием телесности, в котором главную роль сыграла феноменология Мерло-Понти и согласно которому «единство тела и души человека зовется плотью и обозначает витальное, психофизиологическое единство в противоположность единству духовному»¹⁴⁸. И, в-третьих, работа художницы с плотью вписывается в постмодернистское понимание тела как «невозможного единства»¹⁴⁹, что объясняет ее использование деформации и фрагментации тела в качестве формального приема.

Первой скульптурой Брейкере на религиозную тему стала «*Jelle Luijsaard*» 2004 года (рис. 12). Она представляет собой восковую фигуру, которая висит, обернувшись вокруг деревянного стержня; в ней четко читаются ноги, которые выполнены крайне реалистично и детализированы вплоть до ногтей, а выше ног – деформированная масса, у которой нет рук и головы, но есть излишек плоти, который переброшен на правую сторону. Силуэту фигуры присущ классический S-образный изгиб. С первого взгляда в скульптуре читается образ распятия, однако Брейкере избегает прямолинейной связи, назвав ее именем модели, с тела которой были сделаны слепки. Художница также не использует очевидную форму креста, ограничиваясь крошечным с вертикальным деревянным стержнем. Фигура лишена каких-либо половых признаков, головы и лица, поэтому она неопознаваема, и любая связь с конкретной личностью становится невозможной. Однако Брейкере не нужно использовать очевидные знаки, чтобы зритель понял, что это распятие. Как пишет Джеймс Элкинс, «от Рубенса и Рембрандта до Пикассо и Френсиса Бэкона распятие было средством размышления над массой тела, его борьбой с самим собой, его

¹⁴⁸ Краснухина Е.К. Телесные формы социальной практики // Категории «материальное» и «телесное» в социальной философии. СПб: Издательство СПбГУ, 2010. С. 15.

¹⁴⁹ Nochlin L. *The Body in Pieces*. Thames & Hudson, 1994. P. 55.

слабостью в момент смерти»¹⁵⁰. Так и в «*Jelle Luipaard*» ощущается усилие, совершаемое телом, чтобы побороть силу тяжести; обессиленность, которая лучше всего чувствуется в верхней части плоти, которая, словно голова, склонена на левое плечо – прием, который наблюдается во многих картинах на этот сюжет. Крест превратился в стержень, поддерживающий мягкое и почти безжизненное тело, которое не справляется со своим весом самостоятельно. Так, с помощью одного языка тела Брейкере создает узнаваемый образ, пусть даже фигура и лишена какой-либо идентичности.

Анализируя эту скульптуру, Алена Александрова выделяет в ней такую черту, как контр-темпоральность (*counter-time*), используя музыкальный термин, обозначающий одновременное звучание двух разных темпов¹⁵¹. Применительно к скульптуре Брейкере такая характеристика обозначает существование скульптуры в двух темпоральностях: она одновременно напоминает изображение из прошлого (распятие) и является актуальным произведением, апеллирующим к современным образам (фотографиям с зон военных действий)¹⁵².

В изображении распятого Христа нередко присутствует рана, одна или несколько. В «*Jelle Luipaard*» тоже присутствует рана: в нее превращена вся верхняя часть тела фигуры. Во многих индоевропейских языках, согласно лингвисту Карлу Баку, слова «плоть» и «кожа» происходят от глаголов «резать, рвать, разрывать»¹⁵³. У Брейкере это приобретает буквальное значение, поскольку в этой скульптуре все тело представляет собой разрез. Художница говорит: «Рана – это признак бытия, дыра, которая показывает, что у тела есть внутренняя сторона... ощущение боли – конечно же, зависящее от интенсивности этой боли – может свести человека исключительно к переживанию собственной плоти. В то же время, если говорить в религиозных

¹⁵⁰ Elkins J. *Pictures of the Body: Logic and Affect*. 2nd ed. (unpublished), 2012. P. 72.

¹⁵¹ Alexandrova A. *Death in the Image: The Post-Religious Life of Christian images* // *Religion: Beyond a Concept* / ed. by H. d.Vries. New York: Fordham University Press, 2008. P. 776.

¹⁵² Ibid.

¹⁵³ Buck C.D. *Op. cit.* P. 200-202.

терминах, этот опыт знаменует стадию трансцендентности»¹⁵⁴. Посредством превращения всего тела в рану, но рану бескровную, не вызывающую отторжения, почти метафорическую, Брейкере добивается переживания скульптуры на телесном уровне, и страдание фигуры ощущается почти физически, что еще раз демонстрирует умение художницы передавать психоэмоциональное состояние фигуры посредством изображения плоти.

Похожими методами Брейкере создает другую серию скульптур, получивших название «*Schmerzensmann*» («Муж скорбей», собственно говоря, имеется в виду страждущий Христос) 2006 года (рис. 13). Если в предыдущем случае художница в названии намеренно избегала прямой отсылки к распятию, но зато оно узнавалось в самом изображении, то здесь все ровно наоборот. Если обратиться к самой скульптуре, то видно, что в самом изображении тела не считается привычная иконография «Мужа скорбей», и Брейкере настаивает на том, что буквальный перевод названия (на англ. «*Man of Sorrows*») не передает всего многообразия смыслов, которые она в него вкладывает. В традиционной живописи на этот сюжет изображается Христос, скорбящий по всему человечеству, его фигура, как правило, изолирована и показана на нейтральном фоне. Скульптуры Брейкере на этот сюжет очень похожи на «*Jelle Luipaard*»: они так же лишены рук и головы, в них детально изображены ноги, есть опора, поддерживающая их вес. Но в «*Schmerzensmann*» эта опора, часто в виде высокой тонкой колонны, стоит отдельно, и фигура может располагаться на ее разных уровнях, порою даже на высоте шести (!) метров. Если в «*Jelle Luipaard*» тело обессиленно и пассивно, то тела в этих скульптурах обладают бóльшей волей: они обхватывают опору, в некоторых случаях словно карабкаются по ней, цепляются за нее, будто она – последнее, что их отделяет от небытия, что также подчеркивается высотой, на которой они располагаются. В живописи акцент обычно смещается на лицо Христа, у Брейкере же скорбь пронизывает все тело: весь внешний облик фигур говорит об их сильном эмоциональном напряжении и внутреннем

¹⁵⁴ Гнуп М. Опр. cit. P. 45.

переживании. В этих скульптурах тоже наблюдается неоднозначность: с одной стороны, через название Брейкере отсылает к классическому христианскому сюжету, но не использует его иконографию; с другой стороны, она говорит о скорби как универсальном человеческом чувстве. Фигуры в этих скульптурах ведут себя так же, как и человек, испытывающий сильное потрясение или переживание: стремится согнуться, обхватить самого себя, найти опору. Одновременно с этим в том, как здесь Брейкере изображает тело, видится прямая связь с картинами «Святой Себастьян» Маттиа Прети 1660 года и Лука Джордано второй половины XVII века, точная дата не установлена – обе картины можно найти в ее «атласе»: фигуры Себастьяна в них изображены с привязанными над головой руками, что делает их тела предельно открытыми и уязвимыми. Таким образом, для Брейкере «Муж скорбей» – это не только Христос, но и мученики, которые так же страдали и умирали за свою веру, что объясняет ее отказ от буквального прочтения названия скульптуры.

В произведениях «*Lost*» («Потерянный») 2006-2007 годов, которые развивают форму, встречающуюся ранее в мягких скульптурах «Животных» 2004 года, Брейкере использует лошадиные шкуры для создания фигур, одновременно похожих на жеребенка и олененка; каждую из них она располагает на столе таким образом, чтобы их конечности свешивались с краю. Эти скульптуры отсылают к образу *agnus dei*, и более очевидная аллюзия на этот образ видна в ее скульптуре «*To Zurbarán*» 2015 года (рис. 14), напрямую отсылающей к картине «Агнец божий» Франциско де Сурбарана 1635-1640 годов. Вот что рассказывает художница:

«Из-за того, что его ноги связаны, животное выглядит таким невинным. Агнец предлагает себя на заклание, и это мы, люди, кто его осуществляет. Чтобы перевести это на мой собственный художественный язык, я искала жеребенка, но очень маленького... Тому, которого я использовала, был день от роду, когда он умер. И в нем есть желание жить и встать на ноги, но он не может, потому что он связан»¹⁵⁵.

¹⁵⁵ Murakami K. Berlinde De Bruyckere's Beloved Corpses // Hyperallergic. 2016. URL: <https://hyperallergic.com/285598/berlinde-de-bruyckeres-beloved-corpses/> (accessed 18.05.2018).

Брейкере также завязала голову животного, объясняя: «Ослепление для лошадей работает иначе, чем для людей. Когда нам закрывают глаза, мы становимся полностью дезориентированными. Когда же лошадь нервничает или дичает, ей закрывают голову, чтобы успокоить, поэтому в данном случае в этом жесте нет никакой агрессии; это сделано для того, чтобы защитить животное от нашего жестокого мира»¹⁵⁶. Также Брейкере говорит, что ее скульптура одновременно посвящена смерти Айлана Курди – сирийского мальчика трех лет, тело которого было найдено на побережье Турции в 2015 году¹⁵⁷. Смерть невинного ребенка всколыхнула все мировые СМИ, и он мгновенно стал символом трагических гибелей беженцев. Таким образом, обращение Брейкере к традиционному религиозному изображению стало также средством размышления над актуальной проблемой современности.

Следующими произведениями, заимствующими христианскую иконографию, стала серия «Пьета» 2007-2008 годов. Скульптура 2008 года (рис. 15) представляет собой две вертикально стоящие фигуры на небольшом постаменте. Как и в большинстве скульптур Брейкере, фигуры лишены каких-либо признаков идентичности. Одна фигура поддерживает другую, но у обеих из них нет рук, поэтому эту функцию на себя полностью перенимает тело той, что находится позади. В том, что одна фигура держит другую, нет сомнения: фигура спереди находится выше другой и перекрывает ее; ноги находятся над уровнем пола, поэтому рождается ощущение, что ее снимают откуда-то с тем, чтобы опустить на землю – это очень похоже на сюжет снятия с креста. Очень интересно проработана задняя фигура: так как ее закрывает та, что спереди, единственными выразительными частями тела у нее являются ноги, неуверенно стоящие на цыпочках, и будто бы готовые сойти или соскользнуть с постамента – все это рождает чувство крайнего дискомфорта, неустойчивости, словно эти фигуры вот-вот обрушатся, но вместе с этим

¹⁵⁶ Ibid.

¹⁵⁷ Ibid.

подсказывает, что фигура сзади – женская. Хотя эта «Пьета» и не похожа на классические изображения на эту тему, но зато она не может не напомнить «Пьету Ронданини» Микеланджело – последнее незаконченное творение мастера. В этом произведении Микеланджело фигуры Девы Марии и Христа тоже изображены вертикально и образуют С-образную дугу; Мария, стоящая на возвышении, поддерживает и медленно опускает тело сына – соположение фигур, которое перевернуто у Брейкере. Но важнее то, что фигуры выполнены из цельного куска мрамора, в каких-то частях их тела еще не разделены и представляют одно целое. Важно это потому, что именно с этим эффектом работает Брейкере в своих скульптурах на эту тему. Она усиливает ощущение единства фигур через использование раскрашенного воска, который имитирует человеческую плоть, и плоть в ее скульптуре деформируется, перетекает из одного тела в другое, связывая их в неразрывное целое.

Еще сильнее это чувствуется в другой «Пьете» Брейкере, выполненной в том же году. В этом случае художница выбирает классический образ с сидящей Марией, но и здесь вольно его интерпретирует: обе фигуры она изображает сидящими, но кто из них кто – непонятно. Если спереди тела еще четко различимы, то сзади Брейкере деформирует их таким образом, что они предстают единой плотью, трансформирующейся, перетекающей из одного тела в другое. В этой скульптуре художница тоже отказывается от рук, и кажется, что для нее важно не само действие «одна фигура держит на руках другую», а та связь, которая существует между ними. Это ли не буквальное воплощение фразы «плоть от плоти»? Ведь Мария держит в руках своего сына, который является плотью и кровью ее. Интересно, что в изображениях на оба сюжета, предполагающих изображение Марии и Христа, она держит его в руках: сначала как младенца, затем тогда, когда оплакивает его смерть – замкнувшийся круг жизни божьего сына во плоти. Универсальность этого образа очевидна, и то и дело в визуальной культуре возникает новая «Пьета»: например, знаменитая фотография Самуэля Аранда, запечатлевшего мать,

державшую в руках сына, пострадавшего от действия слезоточивого газа при участии в акции протеста в городе Сана, Йемен.

Еще одна работа Брейкере, отсылающая к образу мертвого Христа – это «*Robin V*» 2006-2007 годов (рис. 16). Это лежащая на спине фигура, заключенная в невысокую вертикальную витрину – образ, отсылающий к известной картине Ганса Гольбейна младшего «Мертвый Христос в гробу» 1521-22 годов. Как и в произведении Гольбейна, в экспонировании этой скульптуры в тесной витрине ощущается дискомфорт, граничащий с клаустрофобией. К слову, верхняя часть этой фигуры словно превращается в ветви деревьев, что демонстрирует интерес художницы к трансформациям, о которых будет вестись речь немного позднее. В изображении мертвого Христа важно предчувствие чуда его будущего воскресения, знаменующего, что смерть – это не конец. Брейкере интерпретирует это по-своему: у нее смерть одного тела означает начало жизни другого.

В «*Infinitum*» («Бесконечность») 2009 года Брейкере подходит к теме религии с иной стороны. Эта инсталляция представляет собой стол, на котором расположены разные ткани, подушечки, стеклянные колпаки, подставки, на которых разложены разные части тела, выполненные из воска. Это отсылает к традиции хранения мощей святых, таким образом, Брейкере здесь размышляет об одной из старых религиозных практик. Как отмечает медиевист Катриен Сантинг, культ мощей объясняется несколькими причинами. Во-первых, христианство – религия, ставящая в центр человеческое тело, которое рождается, умирает и затем должно воскреснуть, отсюда и вера, что даже после смерти святого «некоторые духовные силы остаются в его материальных останках»¹⁵⁸. Во-вторых, «физическое присутствие святых тел дает возможность христианству связать рай и землю и тем самым преодолеть смерть»¹⁵⁹. И, в-третьих, «нетленность тел означала

¹⁵⁸ Santing C. *Cynical Vanity or Fons Vitae: Anatomical Relics in Premodern and Contemporary Art* // *Fluid flesh*. Op. Cit. P. 89.

¹⁵⁹ Ibid. P. 96.

освобождение тела от первородного греха и интерпретировалась как божественное избрание», поэтому прикосновение к святым мощам воспринималось как возможность стать сопричастным к их избранности¹⁶⁰. Сантинг также упоминает о существовании светских телесных реликвий, приводя в пример почитавшиеся части тела средневековых английских и французских королей, палец Галилео Галилея, сердце революционера Жана Поля Марата и так далее. С другой стороны, инсталляция Брейкере может восприниматься в контексте традиции подношения слепков частей тел священным образам, чтобы, например, попросить у них исцеления, откуда родилась традиция подношений полнофигурных эффигий, что уже обсуждалось во второй главе нашей работы.

Брейкере работала с темой мученичества в скульптурах «*We are all flesh*» («Все мы плоть») 2009 года, которые дали название выставке, прошедшей в том же году в лондонской галерее *Hauser & Wirth*, на которой ее произведения выставлялись вместе с двумя картинами Лука Джордано 1660 года «Святой Варфоломей» и «Прометей», а также рисунками Таддео Цуккарро «Неверие апостола Фомы» 1558 года и его брата Федерико Цуккарро «Два наброска лежащего обнаженного с поднятой левой рукой» 1581 года. В картинах Джордано изображены тела в муках телесных истязаний, что снова возвращает нас к словам Брейкере о том, что переживание сильной боли «сводит» человека исключительно к переживанию собственной телесности, — этот посыл читается в самом названии скульптуры и выставки. В одной из этих скульптур Брейкере (рис. 17), заимствуя образы мучеников из упомянутых картин, изображает два тела, соединенные и перекрученные, словно борющиеся с друг с другом, они находятся в высшей степени физического напряжения, их спины выгнуты, ноги ищут опоры. О том, что это именно два тела, а не одно монструозное, свидетельствуют четыре четко определяемые ноги. В 2011-2012 годах Брейкере создала еще несколько скульптур под этим же названием, используя на этот раз лошадиные тела, и в них она тоже

¹⁶⁰ Ibid. P. 98.

комбинирует по два туловища (рис. 18). Если человеческие тела у нее изображены лежа, то лошадиные фигуры она подвешивает за конечности, оставляя их висеть в воздухе или позволяя им частично опуститься на пол, что напоминает обездвиженные, открытые и уязвимые тела мучеников с картин.

Брейкере создала также множество скульптур, так или иначе обыгрывающих образ святого Себастьяна. Самая очевидная отсылка к ним видится в скульптуре «*The muffled cry of unrealizable desire*» («Приглушенный крик нереализуемого желания») 2009-2010 годов (рис. 19). Художница рассказывает о своем отношении к нему следующее: «Святой Себастьян – сильный и старинный иконический образ; неоднозначная фигура, которая соблазняет, но и в то же время умирает; тот, кто пренебрегает красотой собственного тела, словно он хочет превратить его во что-то большее; образ, полный гомоэротических коннотаций; образ, которое, по моему мнению, мы можем также видеть и сегодня в модных журналах, новостях и вокруг нас»¹⁶¹. В этой скульптуре, пусть даже изображающей один торс без головы, по поднятыми над головой рукам, по чувственности позы безошибочно узнается образ мученичества святого, чья эротическая составляющая обыгрывается Брейкере в названии.

Самым масштабным и известным произведением о святом Себастьяне стала ее инсталляция «*Cripplewood*» (дословно «Искаленное дерево») для Бельгийского павильона 55-й Венецианской биеннале 2013 года (рис. 20). Здесь Брейкере обратилась к святому Себастьяну по той причине, что святой был для Венеции главным покровителем, защитником города от эпидемии чумы. Но также немаловажна сама история Себастьяна: после того, как его пораженное стрелами тело оставили умирать, его нашла вдова по имени Ирина, позаботилась о его ранах, выходила его, и благодаря ей он полностью исцелился. Параллель с этой историей чудесного исцеления читается и в «*Cripplewood*» Брейкере. Эта скульптура представляет собой лежащее гигантское дерево антропоморфной формы: его ствол напоминает

¹⁶¹ Gnyр M. Op. cit. P. 43.

человеческий торс, а многочисленные ветви выглядят словно конечности. Сходство с человеческим телом Брейкере достигает также с помощью цвета: все дерево составлено из многочисленных восковых фрагментов, раскрашенных под человеческую плоть. Таким образом, Брейкере трансформирует дерево в человеческую плоть, а точнее, вскрывает и обнажает его схожесть с человеческим телом, ведь оно тоже живет и умирает, по его сосудам циркулирует жидкость, оно питается и растет, болеет и вылечивается, затягивает раны или же погибает от них.

Когда художница рассказывает о процессе создания этой скульптуры, она вспоминает красивый старый вяз, который она увидела в Бургундии – поверженный и медленно угасающий, он вдохновил ее на создание «*Cripplewood*»¹⁶². Дерево привезли в ее студию, где она сделала восковые слепки со ствола; слепки ветвей она делала с тех, что находила в окрестностях. Затем все эти восковые формы транспортировали в Венецию, где скульптуру собирали и монтировали уже на месте. В инсталляции использовалось также множество кусков ткани, одеяла и подушки. Брейкере рассказывает, что процесс монтажа скульптуры напоминал «ухаживание за больным человеком»¹⁶³: под это большое тело то тут, то там подкладывались подушки; его конечности-ветви перевязывали, словно раны или переломы; с ним обращались максимально деликатно, будто малейшее беспокойство доставило бы ему боль и страдание. Более того, тот факт, что все части скульптуры были сделаны из воска, добавляло ей хрупкости и уязвимости, сближая ее в восприятии с раненым человеческим телом. Важно также упомянуть, что куратором этого павильона по просьбе Брейкере выступил Нобелевский лауреат по литературе Джона Максвелла Кутзее, который предоставил Брейкере в качестве смыслового обрамления ее инсталляции свой неопубликованный рассказ «Старушка с котами», в котором художница

¹⁶² Kunsthaus Bregenz. Berlinde de Bruyckere: The Embalmer Lecture at KUB // YouTube. 2015. URL: <https://youtu.be/Fg46SbXfP6A> (accessed 11.05.2018).

¹⁶³ Ibid.

выделила для себя образ пожилой женщины, которая заботится о тех, до кого больше никому нет дела: бездомных кошках и умственно отсталом человеке по имени Пабло¹⁶⁴. Так и Брейкере в этой инсталляции выступила в качестве человека, который заботится о глубоко больном и страдающем существе, выхаживает его и надеется на его исцеление, – параллель с историей об Ирине и святом Себастьяне при этом очевидна.

Линда Нохлин пишет: «Историки искусства, заикнувшиеся на девятнадцатом веке и гендерной теории, как я сама, имеют склонность забывать, что человеческое тело не просто объект желания, но и то, где разворачиваются страдание, боль и смерть, о чем никогда не забывают исследователи старого искусства с его иконографией мучеников и жертв, проклятых страданий в аду и благословенных страданий на земле»¹⁶⁵. Берлинде де Брейкере тоже об этом никогда не забывает, и не устает напоминать об этом современному зрителю. Используя образы из традиционного религиозного искусства, Брейкере заново актуализирует их – непростая задача в эпоху, пронизанную постмодернистским цинизмом и равнодушием. Через образы распятия, оплакивания Христа, мученичества святых художница говорит о страдающем теле, которое и в наше время никуда не делось – оно все так же где-то рядом в сводках новостей, репортажах с зон военных действий, терактов и так далее. Когда Брейкере говорит о своих источниках вдохновения, то упоминает Рогира ван дер Вейдена, который, по легенде, говорил, что он создает свои картины для церквей, чтобы у людей, потерявших кого-нибудь из близких, было место, куда они могут прийти и скорбеть¹⁶⁶. Брейкере хочет, чтобы ее произведения тоже помогали людям справиться с горем и дарили надежду: «В современных обществах стало

¹⁶⁴ Kusek R., Szymański W. An Unlikely Pair: Berlinde De Bruyckere and J.M. Coetzee // *Werkwinkel*, 2015. 10 (1). P. 23.

¹⁶⁵ Nochlin L. *Op. cit.* P. 18.

¹⁶⁶ Berlinde de Bruyckere: The Embalmer Lecture at KUB. *Op. cit.*

сложно говорить о таких вещах, как страх и смерть. Я хочу, чтобы мои работы дарили людям утешение»¹⁶⁷.

3.3. «На полях Фландрии»: скульптуры лошадей

Крики продолжают. Это не люди, люди не могут
так страшно кричать.

Кат говорит:

– Раненые лошади.

Я еще никогда не слышал, чтобы лошади кричали, и
мне что-то не верится. Это стонет сам
многострадальный мир, в этих столах слышатся все
муки живой плоти, жгучая, ужасающая боль.

– *Эрих Мария Ремарк, «На западной фронте без
перемен»*

В 1999 году Берлинде де Брейкере пригласили в военный музей «На полях Фландрии» в Ипре, Бельгия, где ей поручили создать произведение, которые могло бы стать размышлением о войне в наши дни. Брейкере осталась работать там на целый год в роли «художника в резиденции» (*artist-in-residence*), и начала изучать архивы музея, чтобы сформулировать идею для своей будущей работы. Она рассказывает: «Что поразило меня больше всего, так это множество фотографий мертвых лошадей, а также одного солдата, чье тело было отброшено взрывом высоко вверх в ветви деревьев; фотографии тел, оставленных лежать на улице – человеческие фигуры как оболочки»¹⁶⁸. В итоге она остановила свой выбор на изображениях лошадей: «Война вовлекает огромные массы людей: довольно сложно ухватить ее образ через изображение отдельного индивида. Поэтому ее метафорой стали мои лошади»¹⁶⁹. Лошадь – умное, благородное животное, сопровождающее

¹⁶⁷ Amy M. Op. cit. P. 39.

¹⁶⁸ Ibid. P. 37.

¹⁶⁹ Ibid.

человечество на протяжении всей его истории и знакомое каждому, что делает его очень понятным объектом изображения, которому легко сопереживать.

Итогом годичной работы Брейкере стала инсталляция «На полях Фландрии», включившая в себя первые в ее карьере шесть лошадиных скульптур (рис. 21). Каждая из них сделана из полиэфирных форм, обтянутых натуральными шкурами. Скульптуры из этой инсталляции представляют собой фигуры лошадей, лежащие в неестественных, перекрученных позах: некоторых из них словно отбросило взрывом, и они так и лежат с задранными кверху конечностями, неспособные подняться, будто в предсмертной агонии; другие словно испустили дух и обмякли, протянув ноги и свесив голову. Некоторых Брейкере поместила на подставки, какие-то лежат на полу, и под каждую она подложила сложенные стопками мягкие пледы. Художница говорит: «Я хочу защитить тело, и я никогда не положу его на холодный пол, поэтому всегда использую подушки или одеяла»¹⁷⁰. Ее лошади не кричат; все фигуры лишены глаз и ртов, что Брейкере объясняет так: «Я не хотела изображать ужасы войны через слишком откровенные образы, я стремилась к чему-то более сдержанному. Фотографии, которые я изучала, были чересчур шокирующими, показывающими лопнувшие глаза и зияющие дыры ртов. Вот почему я зашила головы – так эти создания выглядят более благородно»¹⁷¹. На вопрос откуда она берет лошадей для своих скульптур, Брейкере отвечает, что у нее есть договоренность с ветеринарной клиникой Гентского университета, и ей сообщают, когда там умирает лошадь, чтобы она приехала и посмотрела, подходит ли она ей для работы¹⁷².

Следующей инсталляцией на эту тему стали несколько лошадей в парке Сонсбик города Арнем. Здесь Брейкере, используя образы, почерпнутые из военных фотографий, подвесила несколько фигур к деревьям высоко над головой, а какие-то разместила в ветвях деревьев, словно они там застряли. Она говорит: «Эти фигуры имеют мало общего с настоящей лошадиной

¹⁷⁰ Berlinde de Bruyckere: The Embalmer Lecture at KUB. Op. cit.

¹⁷¹ Amy M. Op. cit. P. 38.

¹⁷² Ibid.

анатомией. Форма животных была полностью трансформирована. Мои лошадиные скульптуры более не основываются на слепках с мертвых животных и состоят из тщательно искаженных форм»¹⁷³. Эта инсталляция говорит не только о животных, но о жертвах войны в целом, и посредством использования деформированных и неестественных лошадиных форм ей удалось создать хоть и на первый взгляд пугающие, но довольно деликатные образы, – для сравнения стоит вспомнить хотя бы скандальные восковые фигуры мальчиков, висящих на деревьях в рамках безымянной инсталляции 2004 года итальянца Маурицио Каттелана.

В 2001 году она создала парную скульптуру лошадей «*Les Deux*» («Двое») – меланхоличный образ двух лошадей, растянутых между двумя тонкими подпорками (рис. 22). К сожалению, нет никакой информации, что вдохновило художницу на эту скульптуру, поэтому остается гадать: это близнецы? или пара влюбленных? что с ними случилось? Этот мотив появляется снова в одноименной скульптуре 2010 года (рис. 23). На этот раз Брейкере поместила в стеклянную витрину две туши непознаваемых животных (но все-таки можно предположить, что это лошади), выполненные из воска, и в их соположении видится романтическая подоплека. Можно предположить, что этим скульптурам Брейкере противопоставляет «*Één*» («Один») 2003-2004 года (рис. 24) – деформированную почти до неузнаваемости фигуру лошади, помещенную на грубый деревянный стол, с которого эта пассивная и глубоко печальная фигура свешивает голову.

Скульптура «*P XIII*» 2008 года отсылает к образу, использованному в инсталляции в парке Сонсбик: восковая и безголовая фигура лошади перехвачена посередине туловища веревкой; ее конечности едва достают до пола, и все ее тело целиком выражает высшую степень пассивности и покорности. Брейкере часто подвешивает тела животных или же подпирает их, как, например в цикле скульптур «*We are all flesh*» 2011-2012 годов, упомянутых выше. С одной стороны, этот жест означает обретение контроля

¹⁷³ Ibid.

над телом, его обездвиживание, с другой – поддержку, без которой животное может рухнуть наземь.

Еще одной интересной скульптурой является «*Inside me*» («Внутри меня») 2008-2010 годов. Это еще одно искаженное лошадиное туловище, но на этот раз Брейкере обнажает его внутренности. Она говорит: «Для меня очень важно показать то, что внутри тела – пустота, что это что-то не настоящее и что это скульптура»¹⁷⁴. Открытое с одной стороны тело демонстрирует гладкую внутреннюю часть, в которой есть намек на ребра. Поддерживаемое подпорками распростертое тело напоминает «Тушу быка» Рембрандта 1655 года, где тоже есть подчиненная и уязвимая плоть, а в том, как подвешена туша, видится аллюзия на распятие.

Очень сильный образ Брейкере создает в скульптуре «*Aan één*» («Для одного») 2009 года (рис. 25). На две подставки художница помещает стеклянную витрину с открывающимися дверцами, внутри находится свернутое лошадиное тело без ног и головы, заботливо поддерживаемое ремнем, прикрепленным к верхней части витрины. Тело выглядит абсолютно бескостным, гибким и податливым. Есть в этой фигуре ощущение безграничной меланхолии и скорби, что ощущается по языку тела этой фигуры: она свернулась, словно человек, который стремится принять позу эмбриона, максимально аккумулировать свое тело, собрать его в кучу в стремлении удержать свою целостность в моменты, когда внутри все трещит по швам. На примере этой скульптуры видно, как Брейкере стремится уйти от прямолинейной и очевидной формы животного, деформируя его до такой степени, что оно уже перестает восприниматься, как просто лошадь, и становится уже чем-то другим. Здесь нужно обратиться к словам самой художницы: «Я работаю с телами лошадей так же, как с телами людей. Когда я только начала работать с этим животным, я была впечатлена им самим, но

¹⁷⁴ Burley I. Berlinde De Bruyckere: Three Sculptures // AnOther. 2012. URL: <http://www.anothermag.com/art-photography/2376/berlinde-de-bruyckere-three-sculptures> (accessed 19.05.2018).

спустя годы работы с ним я перевела его на свой собственный язык форм... Она переведена на язык человеческих состояний (*human conditions*), человеческих слов, человеческих чувств»¹⁷⁵.

Последней в этом ряду стоит упомянуть инсталляцию «*No life lost*» («Ни одна жизнь не потеряна») 2015 года (рис. 26). Она представляет собой большую трехстворчатую витрину на деревянной платформе, в которой друг на друге лежат лошади. Их тела перевязаны, ноги связаны, голова одной из них обернута тканью – прием, использованный в уже упомянутой скульптуре «*To Zurbaràn*». Спереди кажется, что лошадей всего две, но если обойти эту инсталляцию, то сзади обнаруживается еще одно тело – безголовое, уходящее шеей в пол. Брейкере говорит, что «мои животные никогда не являются завершенной формой. Скульптуры выступают метафорой смерти, которую удалось преодолеть»¹⁷⁶.

Таким образом, лошади в творчестве Брейкере выступают метафорой многочисленных трагических смертей во время войны. Но одновременно с этим использование лошадиных тел является еще одним средством для рассуждения о человеке, его состояний, чувств и эмоций. Художница говорит: «Лошадь – самый естественный холст для изображения человеческих черт и чувств; она и красива, и умна. Если обратиться к истории и искусству, то можно обнаружить, что в них всегда были лошади; люди всегда жили рядом с ними, стремились их контролировать»¹⁷⁷. Брейкере деформирует формы животных так, что они практически перестают быть узнаваемыми, и это нужно для того, чтобы через них говорить о человеческом, и ей это действительно удается с помощью насыщения форм психоэмоциональным содержанием; с помощью различных положений тела, свойственных исключительно человеку, она погружает зрителя в процесс глубокого сопереживания.

¹⁷⁵ ACCA Melbourn. Sculpture: Berlinde De Bruyckere. Interview at ACCA, We are all Flesh // YouTube. 2012. URL: <https://youtu.be/ffzINEejOs0> (accessed 19.05.2018).

¹⁷⁶ Amy M. Op. cit. P. 38.

¹⁷⁷ Coghlan A. In the Flesh // The Monthly. July 2012. URL: <https://www.themonthly.com.au/issue/2012/july/1346119165/alexandra-coghlan/flesh> (accessed 19.05.2018)

3.4. Метаморфозы

Ныне хочу рассказать про тела, превращенные в формы
Новые.
– Овидий, «Метаморфозы»¹⁷⁸

Метаморфозы в том или ином проявлении являются одной из важнейших черт творчества Брейкере. Практически все формы в ее произведениях претерпевают трансформации, а человеческая плоть превращается в плоть деревьев или животных, но и наоборот, о чем уже было немного сказано выше. Как говорит художница: «Мне не нужно человеческое тело, чтобы говорить о человеческом»¹⁷⁹. Поэтому кажется вполне естественным, что она обратилась к самому богатому источнику историй о превращениях – к греческой мифологии и, в частности, к «Метаморфозам» Овидия, откуда она заимствовала сюжеты для целого ряда своих скульптур.

Одними из самых ранних скульптур, правда еще не связанных с текстами Овидия, стали «*Inge*» 2001 года, «*Hanne*» 2003 года и «*Pascale*» 2003-2004 годов (рис. 27). Все они посвящены сюжету о святой Агнессе Римской – христианской мученице периода правления Диоклетиана. Ее история гласит, что когда Агнесса отказалась почитать языческих богов, было приказано отвести ее нагую в публичный дом, и когда с нее сняли одежды, то – о чудо! – ее волосы отросли настолько, что она могла укрыть ими свое голое тело. Во всех приведенных скульптурах отличительной чертой являются длинные темные волосы, которыми укрывается женская фигура. К слову, это одни из немногих фигур Брейкере, у которых есть голова, однако наличие лица, скрытое под волосами, все-таки разглядеть не удастся. «*Hanne*» и «*Pascale*» представляют собой вертикально стоящие фигуры, а «*Inge*» – скорчившуюся

¹⁷⁸ Овидий. Метаморфозы / пер. С. Шервинского. Москва, Харьков: АСТ, Фолио, 2000. С. 5.

¹⁷⁹ Coghlan A. Op. cit.

на высоком табурете, так что волосы ее свисают до пола. В позах этих фигурах ощущается стыд из-за наготы, стремление прикрыться, укрыться от взглядов окружающих, стать невидимыми.

Первыми скульптурами на сюжет из «Метаморфоз» Овидия стала серия «*Marthe*» 2008 года, рассказывающая о превращении Дафны, что является в искусстве одним из самых популярных сюжетов из древнегреческой мифологии. Купидон, стремясь отомстить Аполлону за свое унижение, пронзает одной своей стрелой его, а другой – Дафну, заставив бога вспылать любовью к юной красавице. Дафна, преследуемая Аполлоном и не желающая отвечать ему взаимностью, взмолилась к отцу, и тот превратил ее в лавровое дерево. Вот, как это описывает Овидий:

«Только скончала мольбу, – цепенеют тягостно члены,
Нежная девичья грудь корой окружается тонкой,
Волосы – в зелень листвы превращаются, руки же – в ветви;
Резвая раньше нога становится медленным корнем,
Скрыто листвою лицо, — красота лишь одна остается.
Фебу мила и такой, он, к стволу прикасаясь рукою,
Чувствует: все еще грудь под свежей корою трепещет.
Ветви, как тело, обняв, целует он дерево нежно,
Но поцелуев его избегает и дерево даже»¹⁸⁰.

Фигура Дафны у Брейкере (рис. 28) склоняется под весом ветвей, в которые начало превращаться верхняя часть ее тела: голова и руки уже стали неразличимы, остальному же телу трансформация еще предстоит. Ветви художница выполнила из того же воска, что и остальное тело, поэтому создается ощущение, что они еще хранят память о человеческой плоти, из которой они формируются. Эти ветви уже словно начинают прорастать в землю, поэтому фигура выглядит такой оцепеневшей; она будто стремится сделать еще один шаг, но он становится невозможным, еще чуть-чуть – и вся она станет деревом и останется на этом месте навечно.

Следующая серия скульптур, начатая в 2011 году, была вдохновлена историей об охотнике Актеоне. Согласно Овидию, он случайно забрел в

¹⁸⁰ Овидий. Цит. соч. С. 20-21.

пещеру, где купалась обнаженная Диана; возмущенная богиня превратила его в оленя, который затем был растерзан его собственными охотничьими собаками. У Овидия читаем:

«...Ему окропила
Лоб и рога придала живущего долго оленя;
Шею вширь раздала, ушей заострила верхушки,
Кисти в копыта ему превратила, а руки – в оленьи
Длинные ноги, всего же покрыла пятнистою шерстью...
[Псы] Обступили кругом и, в тело зубами вгрызаясь,
В ключья хозяина рвут под обманным обличем оленя.
И лишь когда его жизнь от ран столь многих пресеклась,
Молвят, — насыщен был гнев колчан носящей Дианы»¹⁸¹.

В первых скульптурах «*Liggende I, II*», создававшихся на протяжении 2011-2012 годов, изображено безголовое лежащее тело, части которого трансформировались в оленьи рога, которые то ли растут из тела, то ли норовят прорасти в него (рис. 29). Брейкере объясняет эти скульптуры так: «Рога захватывают контроль над формой тела, и торс становится очень абстрактной формой, чем-то совершенно деформированным. Они... уничтожают тело Актеона. С другой стороны, прорастая, они также становятся частью тела, и от их нельзя просто так избавиться. Это словно память о чем-то, что нельзя отбросить, даже если очень хочется, потому что оно уже стало частью человека»¹⁸².

Брейкере говорит, что, по ее представлению, после того, как Актеон был растерзан, от него остались одни рога¹⁸³. Желание – вот, что сгубило Актеона, и за это он понес столь жестокое наказание, а его рога служат напоминанием об этом. Поэтому в ряде других произведений Брейкере полностью отказывается от тела, и вместо этого сосредотачивается на изображении одних рогов. Например, в «*Actaeon III, IV*» 2012-2013 годов (рис. 30) Брейкере складывает на горизонтальной платформе восковые рога, окрашенные в телесные оттенки, и комбинирует их с текстилем и подушками

¹⁸¹ Там же. С. 58-60.

¹⁸² Coghlan A. Op. cit.

¹⁸³ Ibid.

таким образом, что в очертаниях этих кучек рогов начинают проступать контуры тела – торс и конечности, – что очень напоминает прием, использованный ею в «*Cripplewood*».

Следующим сюжетом для иллюстрации стал миф о Кумской Сивилле, согласно которому Аполлон предложил ей обменять свою девственность на исполнение любого желания. Сивилла, чтобы не выполнять свою часть уговора, придумала следующую хитрость: она набрала в руку горсть пыли, и попросила бога подарить ей столько лет жизни, сколько пылинок было на ее ладони, но забыла только вместе с этим попросить и вечную юность. Поэтому, как пишет Овидий:

«Время придет, и меня, столь телом обильную, малой
Долгие сделают дни; сожмутся от старости члены,
Станет ничтожен их вес; никто не поверит, что прежде
Нежно пылали ко мне, что я нравилась богу».¹⁸⁴

Брейкере в «*Sybille I, II, III*» 2015-2016 годов иллюстрирует приведенные слова из «Метаморфоз». Она помещает плоть Сивиллы под стеклянный колпак, как реликвию, словно это все, что осталось от ее тела. В этих скульптурах нет никакой антропоморфности форм, и единственный намек на то, что это тело, заключается в телесных оттенках воска.

Очень похожий прием Брейкере использует в другой серии, рассказывающей о Пентесилее, царице амазонок, убитой в битве при Трое Ахиллесом, который – увы, слишком поздно – увидел затем ее красоту и полюбил. Поражение Пентесилеи Ахиллесом стало одним из самых популярных сюжетов в древнегреческом искусстве, в частности, его многочисленные изображения можно встретить на вазах. По другим источникам, царь Диомед, стремясь отомстить Ахиллесу за убийство его кузена Терсита (он убил его за то, тот потешался над его любовью к Пентесилее), забрал ее мертвое тело и привязал его к своей колеснице; затем то, что осталось от тела, он сбросил в реку; Ахиллес потом нашел эти останки

¹⁸⁴ Овидий. Цит. соч. С. 306.

и похоронил их должным образом¹⁸⁵. В «*Glassdome Penthesilea I, II*» Брейкере же сосредотачивается на метафорическом портрете амазонки. Она говорит, что в ее образе соединяются как феминные, так и маскулинные черты¹⁸⁶, и такую двойственность художница выражает через комбинацию железа, мягкого текстиля, вульвообразной формы, словно покрытой многочисленными шрамами поверхности восковой плоти. В то же время можно вообразить, что демонстрируемое под стеклянным колпаком – это останки Пентесилеи, оставшиеся после того, как ее, привязанную к колеснице, протащил Диомед: голая, истерзанная, страдающая плоть.

В «*It almost seemed a lily*» 2017 года (рис. 31) Брейкере обращается к мифу о Гиацинте – возлюбленном Аполлона, убитым ревнивым Зефиром, который подстроил его гибель от диска, пущенного рукой Аполлона во время их игры. Бог тщетно пытается его исцелить, и Овидий пишет:

«Все понапрасну: ничем уж его исцелить невозможно.
Так в орошенном саду фиалки, и мак, и лилия,
Ежели их надломить, на стебле пожелтевшем оставшись,
Вянут и долу свои отягченные головы клонят;
Прямо держаться нет сил, и глядят они маковкой в землю...
Кровь между тем, что, разлившись вокруг, мураву запятнала,
Кровью уже не была: блистательней червени тирской
Вырос цветок. У него — вид лилии [Курсив мой – Н.К.]...»¹⁸⁷

Это произведение Брейкере представляет собой нечто совершенно новое: вместо скульптуры она создает высокий рельеф, где сочетает восковые и шитые мягкие формы, ткани, обои, и обрамляет все это массивной высокой рамой. В этих формах читаются одновременно и склоняющий голову поврежденный цветок, и мужские половые органы, таким образом, Брейкере напрямую соединяет в этом произведении образ цветка, в который превратился Гиацинт, и фаллический символ, который олицетворяет его

¹⁸⁵ Sederholm H. A piece of skin: Berlinde De Bruyckere's cruel beauty // Unpublished catalogue of Berlinde de Bruyckere's exhibition at Sara Hilden Museum, Tampere, 2018. Текст неопубликованного каталога был любезно предоставлен музеем Сары Хилден.

¹⁸⁶ Ibid.

¹⁸⁷ Овидий. Цит. соч. С. 216-217.

гомоэротичность. Как верно отмечает Хелен Седерхолм, Брейкере «не иллюстрирует историю и мифологию, но выносит на первый план их чувственные и телесные аспекты». Иными словами, Брейкере не воспроизводит буквальные образы из мифов, но подмечает в них самую суть, которая вращается вокруг судеб тел персонажей, их страданий и, наконец, метаморфоз, которые они претерпевают.

Как уже было сказано выше, трансформации у Брейкере встречаются не только в произведениях, посвященных «Метаморфозам», но и в тех произведениях, где стирается какая-либо граница между плотью человека, животного или растения (дерева). Так было и в «*Cripplewood*», и в скульптурах лошадей. Но самой лучшей иллюстрацией этой особенности произведений Брейкере, пожалуй, является ее работа «*Inside me*» («Внутри меня») 2010-2011 годов (рис. 32). Она представляет собой внутренности, которые художница бережно разместила на подушках и подвесила их на тоненьких веревочках, которые прикреплены к узким рейкам, проложенным через подставки. Особенность этой скульптуры в том, что эти внутренности, похожие на человеческие кишки (буквальное воплощение название произведения), одновременно похожи на ветви деревьев и олени рога, выкрашенные в телесные оттенки. Брейкере говорит: «Они сделаны из ветвей, которые я нашла на улице. Ветви и деревья – символ жизни, и эта двойственность мне очень нравится»¹⁸⁸. Иными словами, лежащие вне тела внутренности означают смерть тела, которое без них не может функционировать, но в то же время, выглядящие как ветви, они символизируют жизнь. Творчество Брейкере характерно тем, что она работает с органикой, поэтому для нее нет разницы, кому принадлежит тело – животному, растению или человеку: все они живые, и способны расти, жить, испытывать боль и умирать. И она акцентирует это посредством использования воска – материала органического происхождения, которое недолговечно и тем самым лишь подчеркивает хрупкость и уязвимость своих скульптур.

¹⁸⁸ Sculpture: Berlinde De Bruyckere. Interview at ACCA, We are all Flesh. Op. cit.

Заключение

Характеризуя творчество Берлинде де Брейкере, критики чаще сравнивают ее со старыми мастерами, чем с современными художниками. И они отчасти правы: искусство Брейкере на самом деле консервативно. Она предпочитает поднимать в своих работах серьезные и тяжелые темы, о которых, по ее словам, стало сложно говорить в современном мире, облачившимся в защитную броню цинизма. Она выбирает для изображения классические религиозные и мифологические сюжеты без какой-либо иронии или желания показать, что это – безнадежно устаревшие реликты прошлого. Брейкере также чрезвычайно старомодна и в выборе материала. Воск – хоть и чрезвычайно податливый, но сложный в обработке, хрупкий и недолговечный материал. Как мы показали, воск для Брейкере важен не столько потому, что с ним «легко» работать, что он может превращаться в любые другие субстанции, – существует множество более послушных современных материалов, а потому, что за ним стоит богатая история, и на протяжении веков он ассоциировался со смертью, погребальными и религиозными ритуалами и прежде всего - человеческим телом. Способный воспроизводить тело в малейших деталях до такой степени, что это уже перестает быть просто имитацией, воск – это также живой органический материал, который придает скульптурам художницы дополнительное временное измерение, поскольку он, как и тело, не вечен.

В то же время искусство Берлинде де Брейкере очень современно. Мы продемонстрировали, что оно не существует изолированно, а является частью общего поворота к телу и телесности, который наблюдается в искусстве и интеллектуальной мысли с 1960-х годов. Можно сказать, что только благодаря той почве, которую подготовили мыслители и художники второй половины XX века, ее искусство стало вообще возможным и в той форме, какую она выбрала. Брейкере, как и многие другие современные художники, сделала тело главным объектом и темой изображения, при этом

она взяла тело именно таким, каким оно мыслится в постмодернистскую эпоху: потерявшее целостность, распавшееся на части, нагруженное коннотациями. Но вместе с тем в ее искусстве важно понимание тела как медиума неразрывно связанного с душой и сознанием. Тело для нее есть отелесненное (инкарнированное) сознание, которое для современных тенденций философии и с точки зрения искомого синтеза естественных и гуманитарных наук является главной основой бытия и познания человека, как это обозначил еще феноменолог Морис Мерло-Понти. Для Брейкере чрезвычайно важно доносить через изображения тел чувства и психоэмоциональные состояния, минуя область слов, понятий и значений, тем самым опровергая утверждение, что телесный опыт человека неподвластен трансляции. В этом ей помогает использование деформации как – в принципе старинного – художественного, экспрессивного приема, позволяющего максимально усилить выразительность тел в передаче их внутреннего состояния. В этой деформации у Брейкере отзываются как далекие от нее художественные традиции поздней готики, Возрождения (Микеланджело), так и традиции более близкие – экспрессионизм, сюрреализм, органицистская эстетика середины XX века и многое другое. Скульптуры Брейкере переживаются зрителем на телесном уровне, посредством эмпатии (вчувствования), чему также во многом способствует тот эффект иллюзии плоти, которого она достигает с помощью сложной техники окрашивания воска.

Берлинде де Брейкере работает, в частности, с современной проблематикой женского, что позволяет выделить феминистский аспект в ее творчестве. Это также говорит о ее интересе к бессловесной и бесправной выразительности, которой она «дает слово» своими пластическими репрезентациями. Так, даже если она выбирает для изображения религиозные и мифологические сюжеты, она заново их актуализирует и делает современными. Для Брейкере важно говорить на такие вневременные и универсальные темы как одиночество, быстротечность и хрупкость

жизни, уязвимость тела, человеческое страдание, ужасах и жестокости окружающего мира, – одним словом, о человеческом уделе, о «последних вещах», определяющих границы человеческой экзистенции. И выбор классических сюжетов для изображения становится способом говорить на все эти темы с помощью знакомых и, в конце концов, понятных образов. Поэтому можно сказать, что творчество Брейкере обладает чертой двойной темпоральности: с одной стороны, она использует столь традиционные и так сказать закрытые сюжеты, как «Распятие Христа», «Пьета», мученичества святых, но одновременно с этим она отсылает к современным изображениям из массмедиа, например, фотографиям беженцев из Руанды, истерзанных тел из тюрьмы Гуантанамо, репортажам с зон военных действий. Художница тем самым говорит, что образы, взятые в классической культуре, в церкви и в музее вполне применимы к современности, ведь люди все так же продолжают страдать, подвергаться пыткам и мученически умирать, матери все так же хоронят своих детей, люди все так же теряют своих близких и скорбят. Это универсальный опыт человечества, вне зависимости от того касается ли это первого или двадцать первого века, ведь мы все еще остаемся все теми же людьми из плоти и крови.

В этой работе мы также стремились продемонстрировать, как меняется работа с плотью у Брейкере на протяжении всей ее карьеры. Сначала она ставила перед собой задачу просто имитировать человеческое тело, что видно на примере ее ранних «Женщин в одеялах». Затем ее работа с телом начинает усложняться, появляются деформации, а также она начинает использовать в своих произведениях образы лошадей и деревьев. Для Брейкере плоть – это не только плоть человека, но и в принципе любая живая плоть, поскольку любое живое тело рождается, растет и умирает, а любая жизнь – человека, животного или же дерева – хрупка, уязвима и конечна. Ведь в конечном итоге, как говорит название одной из ее выставок: «Все мы – плоть» (*We are All Flesh*).

Список литературы

1. Бельтинг Х. Образ и культ : История образа до эпохи искусства. М.: Прогресс-Традиция, 2002. 748 с.
2. Боккаччо Д. Декамерон / перевод с ит. А.Н. Веселовского М.: Эксмо, 2006. 796 с.
3. Вазари Д. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. Полное издание в одном томе. М.: Альфа-книга, 2008. 1278 с.
4. Варбург А. Великое переселение образов: исследование по истории и психологии возрождения античности. СПб: Азбука-классика, 2008. 384 с.
5. Виппер Б.Р. Введение в историческое изучение искусства. 2-е изд., испр. и доп. М.: Изобразительное искусство. 1985. 283 с.
6. Гинзбург К. Репрезентация: слово, идея, вещь // НЛО. 1998. № 33. URL: <http://philosophystorm.org/article/karlo-ginzburg-reprezentatsiya-slovo-ideya-veshch> (дата доступа 18.04.2018).
7. Данте Алигьери. Божественная комедия / пер. с ит. Д. Минаева. М.: АСТ Москва, 2009. 789 с.
8. Данто А.С. Что такое искусство / пер. Е. Куровой. М.: Ад Маргинем, 2018. 168 с.
9. Делез Ж. Фрэнсис Бэкон: логика ощущения / под ред. С.Л. Фокина. СПб: Machina, 2011. 176 с.
10. Канторович Э.Х. Два тела короля: исследование по средневековой политической теологии / пер. А.Ю. Серегиной, под ред. М.А. Бойцова. М., 2005. 520 с.
11. Краснухина Е.К. Телесные формы социальной практики // Категории «материальное» и «телесное» в социальной философии. СПб: Издательство СПбГУ, 2010. С. 14–22.
12. Куликова Е.В. Восковые фигуры императоров в церемонии апофеоза // Проблемы истории, филологии, культуры. 2008. № 22. С. 37–53.

13. Мерло-Понти М. Знаки / пер. с фр. И.С. Вдовиной. М.: Искусство, 2001. 429 с.
14. Михель Д.В. Тело в западной культуре. Саратов: Научная книга, 2000. 168 с.
15. Мосс М. Техники тела // Общества. Обмен. Личность: труды по социальной антропологии. М.: КДУ, 2011. С. 304–326.
16. Нанси Ж.-Л. Corpus / пер. Е. Петровской, Е. Гальцевой. М.: Ad Marginem, 1999. 255 с.
17. Овидий. Метаморфозы / пер. С. Шервинского. Москва, Харьков: АСТ Фолио, 2000. 544 с.
18. Ортега-и-Гассет Х. Дегуманизация искусства (фрагменты) // «Дегуманизация искусства» и другие работы. М: Радуга, 1991. С. 500-518.
19. Плиний Старший. Естествознание: об искусстве / пер. с лат. А.Г. Тароняна. М.: Ладомир, 1994. 941 с.
20. Полибий. Всеобщая история в сорока книгах / пер. с греч. Ф.Г. Мищенко. М., 1890.
21. Рыков А.В. «Проблема телесности» в современном западном искусствознании (П. Фуллер, Д. Каспит, Р. Краусс, И.-А. Буа) // Мавродинские чтения. СПб., 2004. С. 207–209.
22. Рыков А.В. Современное искусство и эстетика неоконсерватизма. Лондонская школа // Вестник Санкт-Петербургского университета. 2015. № 2. С. 80–87.
23. Соколова Л.Ю. Феноменологическая концепция М. Мерло-Понти // История философии, культура и мировоззрение Мыслители. СПб: Санкт-Петербургское философское общество, 2000. С. 164–170.
24. Сонтаг С. Смотрим на чужие страдания. М.: Ад Маргинем Пресс, 2014. 96 с.
25. Степанов А.В. Искусство эпохи Возрождения: Италия. XIV-XV века. Санкт-Петербург: Азбука-классика, 2003. 504 с.

26. Фостер Х., Краусс Р., Буа И.-А. Искусство с 1900 года: Модернизм. Антимодернизм. Постмодернизм. Москва: Ад Маргинем Пресс, 2015. 816 с.
27. Фрейд З. Жуткое // Художник и фантазирование. М.: Республика, 1995. С. 265–281.
28. Ямпольский М. «Сквозь тусклое стекло»: 20 глав о неопределенности. М.: Новое литературное обозрение, 2010. 688 с.
29. Янсон Х.В., Янсон Э.Ф. Основы истории искусств. СПб: Азбука-классика, 2002. 512 с.
30. История тела. В 3 томах. Том 3. Перемена взгляда. XX век / под ред. А. Корбен, Ж.-Ж. Куртин, Ж. Вигарелло. М.: Новое литературное обозрение, 2016. 464 с.
31. ACCA Melbourn. Sculpture: Berlinde De Bruyckere. Interview at ACCA, We are all Flesh. , 2012.
32. Alexandrova A. Death in the Image: The Post-Religious Life of Christian images // Religion: Beyond a Concept / ed. by H. de Vries. New York: Fordham University Press, 2008. P. 772–789.
33. Alloa E., et al. Berlinde de Bruyckere /ed. by A. Mengoni. New Haven, CT: Mercatorfonds, 2014. 304 p.
34. Amy M. Universal Resonances: A Conversation with Berlinde de Bruyckere // Sculpture. 2007. Vol. 26. № 2. P. 34–39.
35. Ballestriero R. Anatomical models and wax Venuses: art masterpieces or scientific craft works? // Journal of Anatomy. 2010. № 216. P. 223–234.
36. Berlinde De Bruyckere: the Story behind an artwork, in the artist's own word // Modern Painters. 2014. Vol. 26. № 10. P. 49.
37. Bozzi N. Berlinde De Bruyckere // Elephant. 2013. № 16. P. 94–103.
38. Bruyckere B.D., Littman B. Philippe Vandenberg. Berlinde De Bruyckere: Innocence is precisely: never to avoid the worst. Milano: Skira, 2013. 136 p.

39. Buck C.D. *A Dictionary of Selected Synonyms in the Principal Indo-European Languages: A Contribution to the History of Ideas*. Chicago, London: University of Chicago Press, 1949. 1515 p.
40. Burley I. *Berlinde De Bruyckere: Three Sculptures // AnOther*. 2012. URL: <http://www.anothermag.com/art-photography/2376/berlinde-de-bruyckere-three-sculptures> (accessed 19.05.2018).
41. Coghlan A. *In the Flesh // The Monthly*. July 2012. URL: <https://www.themonthly.com.au/issue/2012/july/1346119165/alexandra-coghlan/flesh> (accessed 19.05.2018).
42. Curtis P. et al. *The Human Factor: The Figure in Contemporary Sculpture*. London: Hayward Publishing, 2014. 208 p.
43. Davis W. et al. *Ephemeral Bodies: Wax Sculpture and the Human Figure*/ ed. by R. Panzanelli. Los Angeles, California: Oxford University Press, 2008. 1st edition. 336 p.
44. Didi-Huberman G. *Wax Flesh, Vicious Circles // Encyclopedia Anatomica: A Complete Collection of Anatomical Waxes* / ed. by M. von Düring, G. Didi-Huberman, M. Poggesi. New York: Taschen, 1999. P. 64–74.
45. Elkins J. *On the Strange Place of Religion in Contemporary Art*. London, New York: Routledge, 2004. 136 p.
46. Elkins J. *Pictures of the Body: Logic and Affect*. 2nd ed. 2012. 323 p.
47. *Fluid flesh: the Body, Religion and the Visual Arts* / ed. by B. Baert. Leuven University Press, 2009. 125 p.
48. Foster H. *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century*. Cambridge (Mass.), London: The MIT Press, 1996. 328 p.
49. Frank A.W. *Bringing Bodies Back in: A Decade Review // Theory, Culture & Society*. 1990. Vol. 7. P. 131–162.
50. Gnyp M. *Made in mind: myths and realities of the contemporary artist*. Stockholm: Art and Theory, 2013. P. 43-51.
51. Goffman E. *The presentation of self in everyday life*. Garden City (NY): Doubleday & co, 1959. 259 p.

52. Gombrich E. *Art and Illusion: a Study in the Psychology of Pictorial Representation*. 7 ed. London: Phaidon Press, 1984. 315 p.
53. Holmes M. *Ex-votos: Materiality, Memory, and Cult // The Idol in the Age of Art: Objects, Devotions and the Early Modern World*. Ashgate Publishing, Ltd., 2009. P. 159–181.
54. Kapeller H. *Featurefilm: Berlinde De Bruyckere*. Kunsthau Bregenz, Kunstraum Dornbirn // Vimeo. 2015. URL: <https://vimeo.com/129078393> (accessed 27.04.2018).
55. Klein E. *A Comprehensive Etymological Dictionary of the English Language*. : Elsevier Publishing Company, 1971. 874 p.
56. Koureas G. *Art, History and the Senses: 1830 to the Present*. Routledge, 2017. 224 p.
57. Kunsthau Bregenz. *Berlinde de Bruyckere. The Embalmer Lecture at KUB* // Youtube. 2015. URL: <https://youtu.be/Fg46SbXfP6A> (accessed 11.05.2018).
58. Kusek R., Szymański W. *An Unlikely Pair: Berlinde De Bruyckere and J.M. Coetzee* // *Werkwinkel*. 2015. Vol. 10. № 1. P. 13–32.
59. Levi-Strauss M. *Dorothea Tanning: Soft Sculptures* // *American Fabrics and Fashions*. 1976. № 108. P. 68–69.
60. Mason R. *Liturgical Discourse of the Holy Sacrifice of the Mass*. 1670. P. 127-128.
61. McAra C. *A Surrealist Stratigraphy of Dorothea Tanning's Chasm*. Routledge, 2016. 128 p.
62. Merleau-Ponty M. *The Visible and the Invisible* / ed. by C. Lefort. Evanston: Northwestern University Press, 1968. 282 p.
63. Mulvey L. *Visual Pleasure and Narrative Cinema* // *Film Theory and Criticism: Introductory Readings* / ed. by L. Braudy, M. Cohen. New York: Oxford UP, 1999. P. 833–844.
64. Murakami K. *Berlinde De Bruyckere's Beloved Corpses* // *Hyperallergic*. March 24, 2016. URL: <https://hyperallergic.com/285598/berlinde-de-bruyckeres-beloved-corpses/> (accessed 18.05.2018).

65. Nochlin L. *The Body in Pieces*. London: Thames & Hudson, 1994. 64 p.
66. O'Reilly S. *The Body in Contemporary Art*. New York: Thames & Hudson, 2009. 224 p.
67. Parker R., Pollock G. *Old mistresses: women, art, and ideology*. 1st American ed. New York: Pantheon Books, 1981. 184 p.
68. Robertson J., McDaniel C. *Themes of Contemporary Art: Visual Art after 1980*. 4 edition. New York: Oxford University Press, 2016. 464 p.
69. Schlosser J. von. *Geschichte der Porträtbildnerei in Wachs: ein Versuch // Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*. Wien, Leipzig: Tempsky, Freytag, 1911. №29 (3). S. 171-258.
70. Subotnick A., et al. *Berlinde de Bruyckere: Schmerzensmann*. Göttingen: Steidl Hauser & Wirth, 2007. 64 p.
71. Szita J. *Wax Poetic // Frame*. September-October 2013. № 94. P. 220–221.
72. Tanning D. *Between Lives: An Artist and Her World*. New York: W.W. Norton & Company, 2001. 378 p.
73. Turner B.S. *The body and society*. 3rd ed. Padstow, Cornwall: TJ International Ltd, 2008. 285 p.

Список иллюстраций

Рисунок 1. V. Eeman, 1999. Одеяла, воск, полиэстер, металлический таз. 200×100×60 см. Коллекция Belfus Bank, Бельгия.

Рисунок 2. Huis, 1991. Железо, одеяло. 80×80×100 см. Частная коллекция, Брюссель, Бельгия.

Рисунок 3. Dekenhuis, 1993. Железо, одеяла. 200 × 120 × 365 см.

Рисунок 4. Z.T., 1992. Одеяла, металл, пластиковые трубки, теплая вода. Размеры не известны. Коллекция Anne and Michel Delfosse, Бельгия.

Рисунок 5. Без названия, 1993. Одеяло, дерево, железо. 250×80×67 см. Коллекция художницы.

Рисунок 6. De Zone, 1996. Одеяла, шерсть, подушки. Инсталляция в ROTEN, Park Ter Beuken, Бельгия.

Рисунок 7. Animal, 2004. Дерево, одеяла, термопластик. 140×82×155 см. Коллекция Marc and Livia Straus family, Нью-Йорк, США.

Рисунок 8. Amputeren, Zei Je, 2008. Воск, шерсть, дерево. 70×65×72 см. Коллекция Piet Hobeke, Гент, Бельгия.

Рисунок 9. Aaneen-Genaaid, 2000. Воск, Одеяла, гипс. 190×55×60 см. Коллекция VERDEC, Бельгия.

Рисунок 10. Met Tere Huid I, 2014. Воск, ткань, веревка, полиэстер, эпоксидная смола, железо. 96×59×33 см.

Рисунок 11. The Wound II, 2011-2012. Воск, кожа, лошадиные волосы, дерево, ткань, железо, эпоксидная смола. 115×63×32 см. Коллекция художницы.

Рисунок 12. Jelle Luijck, 2004. Воск, эпоксидная смола, дерево, железо. 175×64×36 см. Коллекция Pei-Cheng Peng, Тайвань.

Рисунок 13. Scherzensmann I, II, 2006. Воск, железо, полиэстер. 530×200×100 см. Коллекция David Roberts, Лондон, Великобритания.

Рисунок 14. To Zurbarán, 2015. Лошадиная шкура, ткань, дерево, железо, полиэстер.

Рисунок 15. *Pieta*, 2008. Воск, дерево, металл, эпоксидная смола. 215×60×55 см. Hauser&Wirth Collection, Швейцария.

Рисунок 16. *Robin V.*, 2008. Воск, стекло, дерево, железо, эпоксидная смола. 104.5×78.5×191 см. Sammlung Olbricht, Берлин, Германия.

Рисунок 17. *We are all flesh*, 2009. Воск, дерево, металл, эпоксидная смола, железо. 132×217×200 см. Omer Koç Collection, Стамбул, Турция.

Рисунок 18. *We are all flesh*, 2011-2012. Лошадиная шкура, лошадиные волосы, железо, эпоксидная смола. Инсталляция Çukursuma Namat, Стамбул, Турция.

Рисунок 19. *The muffled cry of unrealizable desire*, 2009-2010. Воск, дерево, стекло, эпоксидная смола, железо. 102×74×38.5 см. Коллекция Amrita Jhaveri, Лондон, Великобритания.

Рисунок 20. *Cripplewood*, 2012-2013. Воск, кожа, хлопок, одеяла, постельное белье, шерсть, железо, эпоксидная смола. 230×1790×410 см. Инсталляция в Бельгийском павильоне на 55-й Венецианской биеннале 2013.

Рисунок 21. *In Flanders Fields*, 1999-2000. Лошадиная шкура, лошадиные волосы, железо, эпоксидная смола. Collection M HKA/The Flemish community, Антверпен, Бельгия

Рисунок 22. *Les Deux*, 2001. Лошадиная шкура, подставки, полиэстер. 330×550×180 см. Коллекция художницы.

Рисунок 23. *Les Deux II*, 2010. Воск, стекло, дерево, ткань, железо, эпоксидная смола. 253×135×70 см. Hauser&Wirth Gallery, Цюрих, Швейцария.

Рисунок 24. *Één*, 2003-2004. Лошадиная шкура, железо, полиуретан, полиэстер. 180×225×200 см.

Рисунок 25. *Aan-Één*, 2009. Лошадиная шкура, лошадиные волосы, дерево, металл, стекло, эпоксидная смола, железо. 310×203×179 см. Коллекция SMAK, Гент, Бельгия.

Рисунок 26. No life lost II, 2015. Лошадиная шкура, дерево, стекло, ткань, кожа, одеяла, железо, эпоксидная смола. 238×343×188 см.

Рисунок 27. Hanne, 2003. Воск, лошадиные волосы, дерево, железо, эпоксидная смола, резина. 175×52×60 см. Hauser&Wirth Collection, Швейцария.

Рисунок 28. Marthe, 2008. Воск, дерево, эпоксидная смола, железо. 159×51×90 см. Частная коллекция.

Рисунок 29. Liggende I, 2011-2012. Воск, хлопок, шерсть, дерево, эпоксидная смола, железо. 140×235×76 см. Частная коллекция, Бельгия.

Рисунок 30. Actaeon III, 2012-2013. Воск, дерево, эпоксидная смола, железо. 118×289×212 см. Podesta Collection, Вашингтон, США.

Рисунок 31. It almost seemed a lily II, 2017. Дерево, воск, обои, кожа, текстиль, железо, эпоксидная смола. 180×156×32 см. Sara Hilden Museum.

Рисунок 32. Inside me, 2010-2011. Воск, веревки, хлопок, шерсть, дерево, железо. 82×225×88 см.

Приложение



Рисунок 1. V. Eeman, 1999. Одежда, воск, полиэстер, металлический таз. 200×100×60 см.
Коллекция Belfus Bank, Бельгия.

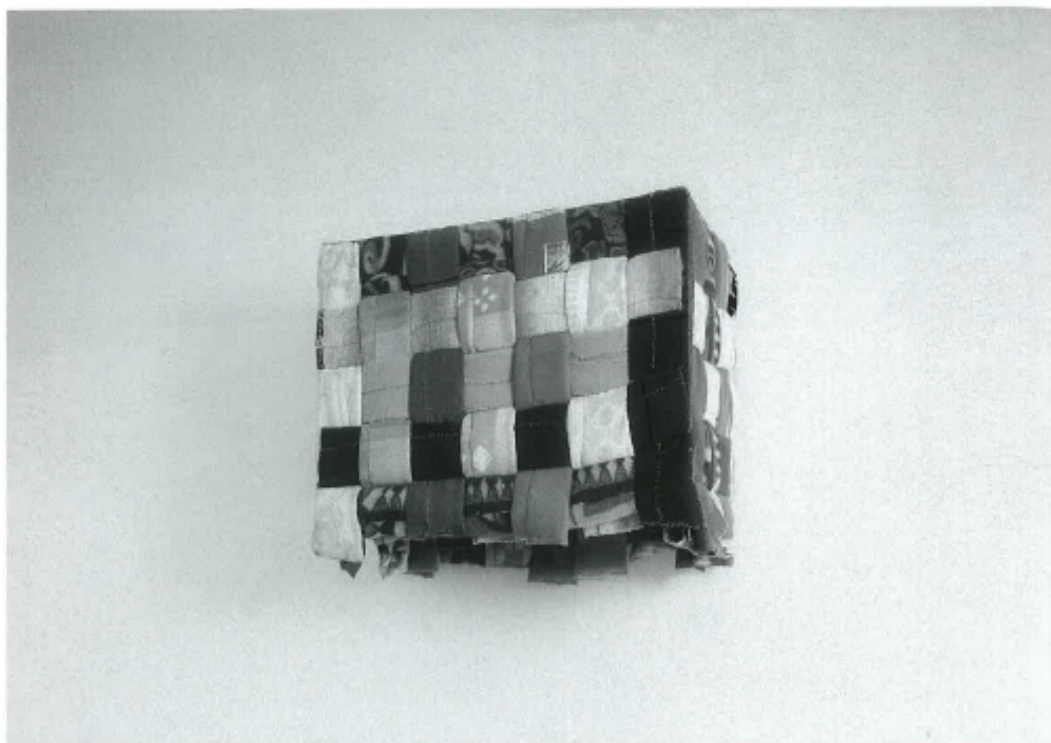


Рисунок 2. Huis, 1991. Железо, одеяло. 80×80×100 см. Частная коллекция, Брюссель, Бельгия.



Рисунок 3. Dekenhuis, 1993. Железо, одеяла. 200 × 120 × 365 см.



Рисунок 4. Z.T., 1992. Одеяла, металл, пластиковые трубки, теплая вода. Размеры не известны.
Коллекция Anne and Michel Delfosse, Бельгия.



Рисунок 5. Без названия, 1993. Одежда, дерево, железо. 250×80×67 см. Коллекция художницы.



Рисунок 6. De Zone, 1996. Одежда, шерсть, подушки. Инсталляция в ROTEN, Park Ter Beuken, Бельгия.



Рисунок 7. Animal, 2004. Дерево, одеяла, термопластик. 140×82×155 см. Коллекция Marc and Livia Straus family, Нью-Йорк, США.



Рисунок 8. Amputeren, Zei Je, 2008. Воск, шерсть, дерево. 70×65×72 см. Коллекция Piet Hobeke, Гент, Бельгия.



Рисунок 9. Aaneen-Genaaid, 2000. Воск, Одежда, гипс. 190×55×60 см. Коллекция VERDEC, Бельгия.



Рисунок 10. Met Tere Huid I, 2014. Воск, ткань, веревка, полиэстер, эпоксидная смола, железо.
96×59×33 см.

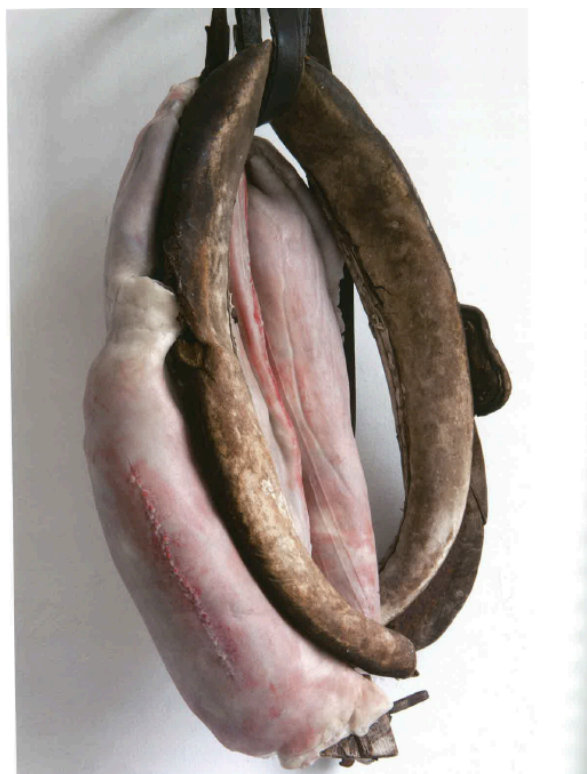


Рисунок 11. The Wound II, 2011-2012. Воск, кожа, лошадиные волосы, дерево, ткань, железо,
эпоксидная смола. 115×63×32 см. Коллекция художницы.



Рисунок 12. Jelle Luijckx, 2004. Воск, эпоксидная смола, дерево, железо. 175×64×36 см.
Коллекция Pei-Cheng Peng, Тайвань.



Рисунок 13. Scherzensmann I, II, 2006. Воск, железо, полиэстер. 530×200×100 см. Коллекция David Roberts, Лондон, Великобритания.



Рисунок 14. To Zurbarán, 2015. Лошадиная шкура, ткань, дерево, железо, полиэстер.



Рисунок 15. Pieta, 2008. Воск, дерево, металл, эпоксидная смола. 215×60×55 см.
Hauser&Wirth Collection, Швейцария.



Рисунок 16. Robin V., 2008. Воск, стекло, дерево, железо, эпоксидная смола. 104.5×78.5×191 см.
Sammlung Olbricht, Берлин, Германия.



Рисунок 17. We are all flesh, 2009. Воск, дерево, металл, эпоксидная смола, железо. 132×217×200 см. Omer Koç Collection, Стамбул, Турция.



Рисунок 18. We are all flesh, 2011-2012. Лошадиная шкура, лошадиные волосы, железо, эпоксидная смола. Инсталляция Çukursuна Намат, Стамбул, Турция.



Рисунок 19. The muffled cry of unrealizable desire, 2009-2010. Воск, дерево, стекло, эпоксидная смола, железо. 102×74×38.5 см. Коллекция Amrita Jhaveri, Лондон, Великобритания.

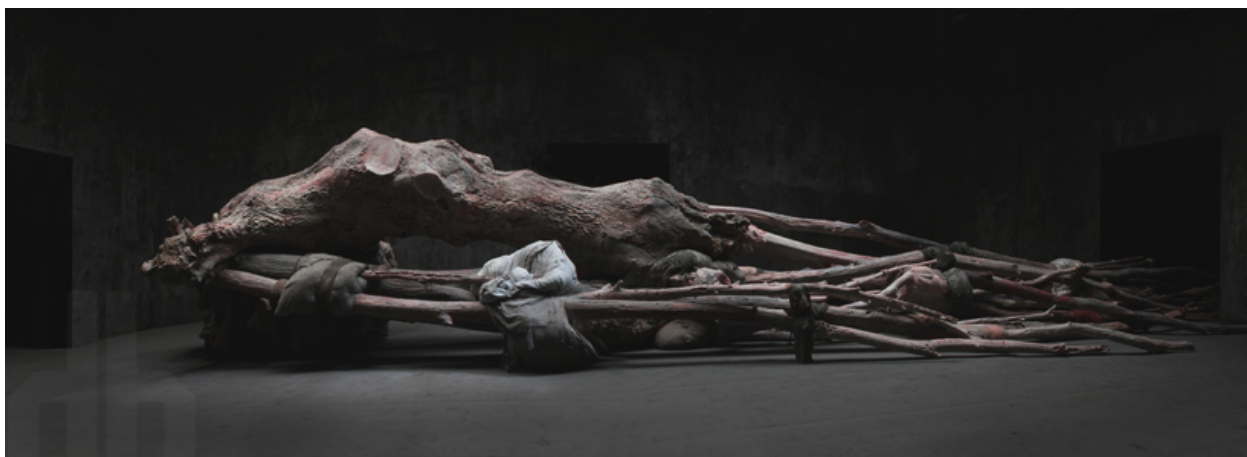


Рисунок 20. Cripplewood, 2012-2013. Воск, кожа, хлопок, одеяла, постельное белье, шерсть, железо, эпоксидная смола. 230×1790×410 см. Инсталляция в Бельгийском павильоне на 55-й Венецианской биеннале 2013.



Рисунок 21. In Flanders Fields, 1999-2000. Лошадиная шкура, лошадиные волосы, железо, эпоксидная смола. Collection М НКА/The Flemish community, Антверпен, Бельгия



Рисунок 22. Les Deux, 2001. Лошадиная шкура, подставки, полиэстер. 330×550×180 см. Коллекция художницы.



Рисунок 23. Les Deux II, 2010. Воск, стекло, дерево, ткань, железо, эпоксидная смола. 253×135×70 см. Hauser&Wirth Gallery, Цюрих, Швейцария.



Рисунок 24. Één, 2003-2004. Лошадиная шкура, железо, полиуретан, полиэстер. 180×225×200 см.



Рисунок 25. Аап-Еён, 2009. Лошадиная шкура, лошадиные волосы, дерево, металл, стекло, эпоксидная смола, железо. 310×203×179 см. Коллекция SMAK, Гент, Бельгия.



Рисунок 26. No life lost II, 2015. Лошадиная шкура, дерево, стекло, ткань, кожа, одеяла, железо, эпоксидная смола. 238×343×188 см.



Рисунок 27. Hanne, 2003. Воск, лошадиные волосы, дерево, железо, эпоксидная смола, резина. 175×52×60 см. Hauser&Wirth Collection, Швейцария.



Рисунок 28. Marthe, 2008. Воск, дерево, эпоксидная смола, железо. 159×51×90 см. Частная коллекция.



Рисунок 29. Liggende I, 2011-2012. Воск, хлопок, шерсть, дерево, эпоксидная смола, железо. 140×235×76 см. Частная коллекция, Бельгия.



Рисунок 30. Actaeon III, 2012-2013. Воск, дерево, эпоксидная смола, железо. 118×289×212 см. Podesta Collection, Вашингтон, США.



Рисунок 31. It almost seemed a lily II, 2017. Дерево, воск, обои, кожа, текстиль, железо, эпоксидная смола. 180×156×32 см. Sara Hilden Museum.



Рисунок 32. Inside me, 2010-2011. Воск, веревки, хлопок, шерсть, дерево, железо. 82×225×88 см.